

LANZ, Juan José. *La revista "Claraboya" (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED, 2005. 464 pp. (ISBN 84-362-4895-3)

La década del cincuenta había significado para la renovación de los modos y los temas poéticos españoles un importante paso, llevado a cabo sobre todo a través de la recuperación del impulso rehumanizador que conectaba a la poesía de la Segunda Generación de Posguerra con la de los años de la República, la asunción de ciertas reivindicaciones sociales y la lucha por las libertades, según la variante sartreana del *engagement*, una vez superadas las fisuras entre las concepciones de la poesía como comunicación y poesía como conocimiento, que en el fondo no eran –ni son– excluyentes y que con el tiempo representaron una discusión que fue diseminándose en un pretexto que había servido más bien para presentar a una nueva hornada de escritores –Carlos Barral y su flamante editorial a la cabeza– con muchas ganas de entrar de lleno en los debates, frente a la vieja, que a fin de cuentas servía de correa de transmisión para ciertos sectores oficiales, solapada y más o menos en la “sombra de su paraíso”, y en la que destacó entre todos la figura de Vicente Aleixandre. Pero hubo también otros. La tarea no era sencilla: dotar a la cultura española de dentro de la península de aquella fuerza que, desde la devastadora Guerra Civil, no había vuelto a tener, y que desde entonces sólo había brillado fuera de nuestras fronteras territoriales y en el exilio, léase Luis Cernuda, Rafael Alberti, o Juan Ramón Jiménez.

Una vez que toca techo la estética social-realista en el segundo lustro de la década de los cincuenta, concretamente en 1959, con el homenaje de la Generación del 50 a Antonio Machado en Colliure, y llega a declive hacia 1962 o 1963 al corroborarse el agotamiento temático y estilístico –por la poca variedad– en el que se habían inmerso altruistamente los autores de la época (declive luego refrendado por la aparición en 1965 de la antología de Leopoldo de Luis), comienza a respirarse otro ambiente y a atenderse a otras propuestas.

Ya en el primer lustro de la década de los sesenta, por ejemplo, se puede asistir a las novedosas y originales muestras de poesía visual o experimental en España (Julio Campal, Fernando Millán, etc.); de 1964 data *De las condiciones humanas*, de Francisco Ferrer Lerín, que sirvió de antesala para *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, aparecido en 1966, y que desde entonces se convirtió en fecha y libro claves de la renovación emprendida. Esta obra, por lo que posee de madurez y hallazgo, abre definitivamente el panorama de la poesía española hacia otros referentes y espacios, rejuveneciéndolo y liderando, su autor, con el paso de los años, el proyecto novísimo que nominalmente avalaría José María Castellet. Madrid y Barcelona polarizaban la poesía –y la cultura– española, y pocos intersticios quedaban en las provincias: Andalucía se encontraba eclipsada, y otros referentes culturales de finales de los años cuarenta y cincuenta habían desaparecido, por obsoletos, pues la evolución de la poesía se había realizado vertiginosamente en pocos años en una sociedad ávida de cambios, todos ellos paralelos a las tímidas aperturas liberales del Régimen

franquista, en lo económico y comercial. Quedaban, claro está, las revistas importantes (aunque no exentas de problemas en algunos años críticos: *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans*, etc.), ya consagradas, y también las otras publicaciones de la cultura oficial, que cada vez más se hacían eco de ciertas grietas ideológicas, pero que necesariamente ocupaban un espacio hegemónico. Los casos de las revistas juveniles, casi todas en provincias, léase *Cántico* en Córdoba, o *Espadaña* en León, quizá las dos revistas más significativas de los años cuarenta y parte de los cincuenta (por su influencia), se disolvieron con la natural evolución de los grupos que las formaban, respondiendo a su carácter de publicación periódica que debía aglutinar coyunturalmente a una serie de escritores de un mismo entorno, ayudándoles como plataforma, para proyectarse.

A fines de 1963 nace la revista *Claraboya*, alentada por este clima de renovación y cambio que se había convertido en un deseo generalizado, puesto que tras la Segunda Guerra Mundial en España no se había vivido un proceso de normalización cultural como podía haberse dado en Italia, Francia... Por tanto, la irrupción de las corrientes neo-vanguardistas y otras propuestas teórico-estéticas se fueron posponiendo hasta esta década, empujadas definitivamente ya a su final con las revueltas estudiantiles y la entrada del Régimen en sus años menos duros. Con el fantasma de la censura rondando por ahí, quizá sí que sea curioso, en el alumbramiento de estos años, que *Claraboya* alcanzara a editar diecinueve números a lo largo de algo más de un lustro, y que esta publicación radicara en León, aunque también es verdad que la capital leonesa ya había albergado, como hemos adelantado, a una de las revistas más importantes de la Segunda Generación de Posguerra, *Espadaña*, una revista distinta –por heterodoxa– que había cumplido como ninguna otra un papel decisivo en aquel panorama poéticamente correcto y garcilasista de mediados y finales de los años cuarenta. El último número de *Espadaña* se remonta a 1951 y, sin contar algún otro escaqueo literario que no logró obtener la importancia de su predecesora, *Claraboya* se erige como su más que digna sucesora, retomando no sólo el pulso de la cultura leonesa, sino lanzando hacia el resto del Estado a un grupo (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro) que se codeó con los mejores poetas españoles del momento.

En las páginas de *Claraboya* se acogió sin duda a las figuras poéticas más significativas de la década de los sesenta, sólo empañadas por la irrupción exitosa de la estética novísima en 1970, una irrupción que desplazó a todos estos autores hacia una suerte de destino sin generación y que sólo con los años ha ido revitalizándose. No podemos olvidar que la década de los sesenta fue un hervidero de tendencias – en el que *Claraboya* cumplió una función muy específica, importante, que a la luz de los años se está observando más que relevante– y que fue no sólo una década de transición y búsqueda estéticas, sino una década de por sí instalada en el eclecticismo, en la absorción de influjos, donde unas cada vez más amplias capas sociales se volcaron en una apertura hacia lo que se respiraba fuera de nuestras fronteras, hacia una revisión radical y una toma de postura decididamente modernas respecto

a las oleadas e influencias que habían ido llegando casi con cuentagotas hasta entonces, y sólo para unos privilegiados.

La revista *Claraboya*, en este sentido, poseyó un carácter de reconversión de los moldes sociales y figurativos de la época, rechazando el formalismo y el experimentalismo vacíos, tan en boga —la máscara culturalista, en suma—, y reivindicando la escritura poética como un ejercicio de conciencia individual e historia colectiva, sin renunciar al intimismo, pero superándolo y liberándolo de los pobres cauces expresivos a los que había sido sometido. En sus diversas propuestas programáticas, *Claraboya* defendía una escritura que realizara una síntesis de tendencias y que siguiera vinculando lo social a la historia, pero que fuera asimismo expresión y voluntad de un canto sincero y humano. De afilados presupuestos teóricos, acogía también reflexiones de poética, meditaciones críticas, artículos marcadamente filológicos...; filo-marxista, y con una clara vocación para leer la realidad al margen de las estrecheces del objetivismo imperante en los rígidos sectores del marxismo de corte idealista más recalcitrante, que copaban la oficialidad de la oposición, *Claraboya* tuvo la difícil tarea de propugnar una estética renovada —porque se podía renovar, y entendiéndose aquí la noción ‘repensar’—, pero en pleno declive de estas ideas y sin ningún apoyo ‘externo’. Quizás ésta sea una de las razones por las que con el paso de los años esta revista no ha tenido el reconocimiento que se merece, y bien es cierto que su incidencia hubiera sido infinitamente más decisiva sólo si hubiera aparecido un lustro o dos antes. Los escasos planteamientos de ortodoxia de esta publicación, la hicieron algo menos atractiva para aquellos sectores de oposición que siempre ven con recelos cualquier atisbo de disensión. La revisión político-ideológica, por un lado, del marxismo, enlazando con el *corpus* de las teorías brechtianas y benjaminianas, enfrentándose abiertamente al social-realismo, y, por otro, la asunción de cierto fragmentarismo en el discurso, que evolucionó hacia una discursividad narrativa, hicieron de *Claraboya* un ejemplo preclaro de independencia y rigor teórico-estético, un referente en la época que enlazaba directamente con la línea clara o figurativa de la mejor generación del 50, y muy en concreto con lo que Carme Riera acertó a llamar “Escuela de Barcelona”.

En la evolución visible de sus cinco años largos de vida, “*Claraboya* va a plantear una nueva concepción dinámica, *dialéctica*, de la realidad y de la poesía, que le llevará pronto a promulgar una superación de la concepción estática del realismo precedente y la búsqueda de una estética de “fórmulas rotas”, derivada directamente de su concepción de la realidad y de la poesía como captación de la vida en su propio devenir. [...] Todo ello se desarrolla a partir de una concepción de la poesía como un modo de conocimiento profundo y dialéctico de la realidad desde la conciencia individual” (35), nos dice literalmente Juan José Lanz, el reconocido especialista que ha preparado esta compacta y completa obra sobre *un episodio fundamental de la renovación poética de los años sesenta* en España, parafraseando el subtítulo.

Juan José Lanz es uno de los estudiosos de la poesía española de posguerra —y muy concretamente de las poéticas de los años sesenta, la denominada “Generación

del 68” – más destacados de la crítica española reciente, y sus numerosas y brillantes publicaciones que le acreditan, han venido, como ésta, a resituar el marco de las revistas poéticas comprendidas entre 1939 y 1975. Este amplio marco (dinámico, por lo que todavía queda por indagar), que tan bien atendiera Fanny Rubio en su ya clásico trabajo *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, reeditado no hace mucho, por cierto, por la Universidad de Alicante, y que sigue siendo el catálogo más completo y el manual más manejable, preciso y orientativo, necesita sin embargo de un análisis más pormenorizado, una especie de parcelación que posibilite la profundización en el estudio de las revistas más por lo menudo, una a una. Incidiendo en lo ya expuesto, pero con palabras del propio Lanz: “En este sentido, el periodo que se inicia en torno a 1962 con la crisis de la estética social y que concluye aproximadamente con la muerte de Franco y la restauración democrática, resulta un hervidero de corrientes y tendencias dentro de la poesía juvenil en torno a la denominada Generación del 68. Un análisis atento de los diversos proyectos y publicaciones poéticas del momento revelan a la mirada atenta un periodo menos monolítico que lo que la generalización del marbete “novísimos” permita quizás entrever” (31). Y es que esta última afirmación, lejos de ser exagerada, viene a poner la alarma en un aspecto muy destacado de nuestra última historiografía literaria, aún por escribir: “La antología de Castellet vino, en cierto modo, a reducir la pluralidad de tendencias alcanzadas en la joven poesía en los años inmediatamente anteriores a unas pocas líneas poéticas allí presentadas” (34). Y es aquí, y por ello, entonces, cuando cobra total interés y oportunidad este volumen, de más de cuatrocientas cincuenta páginas, que viene a diseccionar ese proyecto que fue la revista leonesa *Claraboya*, sus propuestas teórico-estéticas, analizando las poéticas y los poemas de los autores que aparecieron en sus páginas y las relaciones con otros colectivos o poetas, con la editorial El Bardo, tan influyente y a la vanguardia, por aquellos años; y en general sus estribaciones a lo largo de la década de los setenta, haciendo un balance final de todo lo que significó este *episodio fundamental*. Completa el volumen un índice detallado de la revista en las tres etapas por las que atravesó, y una amplia y estu-penda antología de los poemas que aparecieron en la revista, más los que se editaron luego aparte en recopilaciones posteriores.

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

VANDEBOSCH, Dagmar. *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia: la ensayística de Gregorio Marañón en la entreguerra española*. Ginebra: Librairie Droz, 2006. 296 pp. (ISBN: 90-7048916-8).

El ensayo, como género bisagra entre la historia y la reflexión, cruce entre teoría y praxis (“literatura funcional” la llamaba José de Onís), ha privilegiado el contenido sobre la forma y la misión ética del autor sobre cualquier consideración estética. Su

natural polisemia propicia incursiones no sistemáticas en temas filosóficos, moralizantes e incluso metafísicos y cubre un espectro que puede ir del ensayo formal – histórico, sociológico, científico, crítico, literario– al más informal, impresionista y periodístico, según el énfasis que se le da a uno u otro. Género *camaleónico* (Juan Marichal hablaba de su “libertad camaleónica”), el ensayo tiende a adoptar la forma que le conviene, como parte de una búsqueda experimental de un compromiso entre análisis e intuición, lenguaje expositivo y metafórico y entre conocimiento objetivo y percepción íntima, porque “hay mil maneras de escribir un ensayo y todas ellas son correctas” (José Emilio Pacheco).

Género híbrido y polimorfo, el ensayo se vincula a períodos de crisis, cambio y relativismo, más que a épocas dominadas por sistemas no cuestionados, tanto estéticos como ideológicos. Tradicionalmente considerado como el más representativo e idóneo para reflejar la plural y compleja realidad española –sobre todo a partir de fines del siglo XIX y hasta bien prolongado el XX– el ensayo ha desconcertado a la crítica por ese “desorden sistemático” que tanto seducía a Ángel Ganivet.

En este contexto, tan amplio como indefinido, se sitúa la obra ensayística de Gregorio Marañón a la que ha consagrado su tesis doctoral la profesora belga Dagmar Vandebosch, dirigida por el profesor Patrick Collard de la Universidad de Gante y que ha publicado la Colección Romanica Gandensia que edita la Librería Droz de Ginebra.

Vandebosch parte de la base que tanto la figura como la obra de Gregorio Marañón han sido poco estudiadas y, cuando lo han sido, se limitan a algún aspecto restringido de su vida o a un tema específico de su vasta actividad como publicista. Por ello, propone abordar la ensayística del reconocido endocrinólogo en su diversidad, centrándose en las interacciones entre las dimensiones científica, social, crítico-literaria e historiográfica del conjunto de su obra. Con un riguroso aparato teórico analiza la polifonía *intertextual* (voces ajenas introducidas en el discurso bajo forma de citas o referencias que confirman, completan o cuestionan el discurso central) y la *intratextual*, esa “pluralidad del yo” que se manifiesta en discursos múltiples y simultáneos, pero, sobre todo, subraya la naturaleza “conversacional” y el género dialogal a través del cual se expresa. Vandebosch define el género que practica Marañón como *dialógico*, donde los lenguajes literario y científico interactúan en permanencia y donde el fondo temático antropológico se expresa con un lenguaje transparente. La autora de *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia* concluye que Marañón hizo de su interés por saber y divulgar, una auténtica voluntad de estilo.

A diferencia de los integrantes de la Generación del 98, cuya ensayística se vincula al período de crisis vivido y está, por lo tanto, transida de emociones complejas sobre la circunstancia española, la obra de Marañón –integrante de una generación posterior, la del 14– vincula estrechamente ciencia y ética y deriva, a lo largo de los años, del discurso científico inicial hacia formas más literarias, lindantes con la historiografía, aunque regidas por una vocación didáctica. Mientras unos –como Unamuno– en el 98 siembran inquietudes y dudas, otros –como Ortega y Gasset y el

propio Marañón— sintetizan conceptos y tratan de incidir en forma programática en la realidad española.

Como género culto pero asequible, vinculado con la ciencia, la literatura y el periodismo, el ensayo es para Marañón un excelente vehículo para conocer y mostrar la realidad social, política, cultural y económica de su época y llevar a cabo el proyecto modernizador de su generación. Más que provocadora o crítica su ensayística tiene una manifiesta intensidad docente, una vocación pedagógica social para la cual asume formas literarias, buscando la complicidad del lector y proyectándose como medio eficaz (por no decir operativo) de conocimiento.

De acuerdo al distingo de Marc Angenot —que Vandebosch hace suyo en su “tipología de los discursos modernos”— Marañón escribe un ensayo de tipo cognitivo cuya forma textual es el diagnóstico, didáctico y esforzadamente objetivante, mientras Unamuno lo hace como ensayo meditativo, cuya forma textual es subjetiva, disgresiva, crítica y polémica, lo que él mismo llamaba “sentir la idea y pensar el sentimiento”.

Marañón aleja el ensayo de la creación ficcional, para acercarlo a la ciencia. El ensayista —sostenía— cumple una tarea de disección “fibra a fibra” de ideas, instintos o móviles secretos, “sobre el mármol terso de una literatura breve y clara”. Sin embargo, su visión —aunque didáctica, moralizante, heterodoxa, ingeniosa, intuitiva, paradójica o irónica— no se presenta como una verdad absoluta, resultado de una investigación o un descubrimiento, sino guiada por un deseo de autenticidad basado en la persuasión lógica o estética que avanza por asociaciones e intuiciones y donde se impone la sensibilidad del autor. En cierto modo parece compartir la recurrida cita de Ortega y Gasset: “el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”.

Marañón empieza colaborando en el periódico de su suegro, *El Liberal*, alrededor de 1920, en el mismo período que pronuncia sus primeras conferencias dedicadas al papel social de la mujer. Su tono dirigido a no especialistas y su capacidad de denuncia, como los artículos que consagra a la deplorable situación sanitaria de Las Hurdes, lo convierten, desde sus inicios, en un crítico que es objeto de la represión de la dictadura de Primo de Rivera. En junio de 1926 es condenado a un mes de cárcel.

Su intensa actividad médica como endocrinólogo y su indudable capacidad literaria le permiten conciliar en obras de indudable amenidad la personalidad sexual de personajes como Enrique IV, el Conde-Duque de Olivares, Amiel (ya adelantada en una monografía de 1932), Antonio Pérez, con la medicina divulgativa. Las psicobiografías que escribe en París donde se instala apenas empieza la Guerra Civil circulan ampliamente en España, especialmente *Don Juan* (1940) que le otorgaría tanta fama como popularidad. Desde el exilio escribe también artículos contra el bando republicano, al que ve como instrumentado por el comunismo. Para contrarrestarlo reivindica un espacio liberal dentro del bando de los insurrectos y afirma que “la fórmula anticomunista no es necesariamente fascista”. En sus columnas está convencido que una “tercera España” es posible sobre los dos bandos enfrentados.

A su regreso a Madrid a finales de 1942, Marañón busca reintegrarse a su actividad docente universitaria y profesional en el Hospital Provincial, repitiendo en su lección inaugural del curso de Endocrinología la famosa frase de Fray Luis de León: “decíamos ayer”. Reivindica en sus ensayos el postergado liberalismo y un humanismo de raíz ética, especialmente en *Ensayos liberales* (1946), al que define como “estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo”. Una tarea que no resulta nada fácil en la España de la época.

Su preocupación social se basa en la experiencia clínica y su interés como investigador en la sexología lo convierten en un adelantado no sólo de temas hasta entonces no abordados, sino de un género nuevo en España: el ensayo científico divulgado en forma periodística. Dagmar Vandebosch distingue el ensayo científico del artículo científico (forma de expresión preferente de la cinética enciclopédica o institucionalizada) en tanto el primero se caracteriza por su función sociocultural, su accesibilidad a un vasto público no profesional gracias a su intención vulgarizadora y su preocupación humanista. Marañón es esencialmente un divulgador científico y un moralizador de temas que rebasan la dimensión técnica del especialista, sostiene Vandebosch. Con la elegancia del *essai savant* con que los franceses definen el género, el autor de *Sobre la edad y la emoción* (1921) se preocupa por la “visión humana del enfermo”.

La profunda vocación social de Marañón, aunque integre aspectos emotivos, éticos, ideológicos, armonizados conceptualmente con notas filosóficas, se plasma en “ensayos prácticos” e instrumentales. Ello no le impide reflexionar sobre la relación entre ciencia y literatura que entiende “en términos de fondo y forma” y donde “el aspecto literario del género está en el carácter no especializado del lenguaje ensayístico”, concepción funcional al modo de la propuesta por Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*: “la forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando”. El propio Gregorio Marañón define al ensayo como un “género anfibio” en “Carta sobre la novela y el ensayo”: “Lo que da su silueta a este género, es la mezcla hábil del elemento literario y del elemento científico. Es un género anfibio, que pueden gustar los no especializados en el tema que se desarrolla, por su pergeño agradable y exento de rigurosos tecnicismos”.

Personaje controvertido en su época, algo marginado las últimas décadas, Gregorio Marañón recupera gracias al estudio de Dagmar Vandebosch, su verdadera dimensión de pionero en temas tabú en la época –la dimensión social de la sexualidad, la edad crítica y el climaterio, la condición masculina y femenina– y de ensayista capaz de revivir a complejos personajes históricos. Que tras la lectura de *Y no con el lenguaje preciso de la ciencia*, den ganas de leer (o releer) las olvidadas páginas sobre Don Juan, Amiel o el Greco, ya es mérito suficiente que no todas las tesis doctorales poseen.

Fernando Aínsa
Universidad de Navarra

AGOSÍN, Marjorie. *Writing Toward Hope: The Literature of Human Rights in Latin America*. New Haven: Yale UP, 2007. 645 pp. (ISBN: 978-0-300-10942-9)

En el campo creado por la intersección de los derechos humanos y la literatura, encontramos la reciente publicación de *Writing Toward Hope*, producto de la labor de Marjorie Agosín, conocida crítica y escritora de origen chileno, quien estuvo a cargo de la selección y recopilación de los distintos textos así como de la introducción de este ambicioso y valioso libro. *Writing Toward Hope* consiste de noventa textos (algunos completos, otros parciales) de géneros tradicionalmente literarios, como la poesía, el teatro y la narrativa, además de géneros no canónicos como cartas, letras musicales y prólogos de libros de fotografía. Además de ofrecer ejemplos de la obra de cincuenta y siete autores en diversos campos como la literatura, el periodismo, la antropología, la sociología, el arte y la música, a fin de darle una dimensión visual a la lucha por los derechos humanos, Agosín ha incluido quince reproducciones a color de pinturas de Ramón Levil, Claudia Bernardi, Cecilia Vicuña, Liliana Wilson Grez, Violeta Morales Alberto Ludwig, Angélica Besnier, dibujos de Reefka Schneider y Guillermo Núñez, y fotografías de Alicia D'Amico y Emma Sepúlveda.

En general, Agosín ha escogido excelentes textos de diferentes tipos que proponen una contra-narración al discurso hegemónico del Estado, que desde finales de la década de los sesenta hasta los ochenta fue ocupado por dictaduras militares que participaron en el proyecto de erradicar los movimientos de izquierda en América Latina, en particular en el Cono Sur y en Centroamérica. Además de este enfoque, se incluyen textos que inciden en los problemas del régimen de Fidel Castro en Cuba, la violencia política y social en Colombia, Perú, Ecuador y Venezuela, y experiencias particulares de carácter étnico, como en el caso de los indígenas y de los judíos, así como las de la mujer en América Latina. La mayoría de los textos escogidos se contextualizan y se publican en las décadas señaladas, aunque Agosín acertadamente también reúne obras más recientes que exploran las consecuencias de estos procesos socio-políticos en los años posteriores. Y, aunque no todos los textos caben perfectamente en la definición académica del testimonio (ver el artículo "The Margin at the Center: On *Testimonio*" de John Beverley), coinciden con el concepto tradicional de este género en la intención de denunciar desde una posición marginada injusticias socio-políticas.

Agosín ha organizado los textos en ocho unidades que comienzan con una explicación de su temática para luego dar paso a los textos incluidos. Cada texto va precedido de una corta presentación del escritor y de su obra en general. De los ocho escritores cuya obra constituyen la primera unidad, "Bearing Witness in the Dark", seis escriben a raíz de sus experiencias como sobrevivientes de prisiones y campos de detención en Argentina, Chile, Uruguay y Cuba. Resistiendo el carácter irrepresentable del sufrimiento humano (ver *The Body in Pain* [1985] de Elaine Scarry), estos testimonios de tortura psicológica y física en manos de los gobiernos militares en América Latina rompen el silencio, esta arma de la violencia institucionalizada cuyo

propósito es borrar la experiencia, la identidad y la memoria del disidente político. De allí surge el significado de *Preso sin nombre, celda sin número* (1981) del argentino Jacobo Timerman, *El lenguaje de la soledad* (1987) del uruguayo Carlos Liscano, y *Tejas verdes* (1974) y *Semblanzas* de los chilenos Hernán Valdés y Gladys Díaz Armijo, respectivamente. La autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca* (1990), figura como ejemplo del escritor disidente perseguido por el sistema castrista. Los poemas de Emma Sepúlveda, los concisos textos “El prisionero” y “Breve mundo” de Angelina Muñiz-Huberman, y los fragmentos de *Una sola muerte numerosa* (1997) de Norah Strejilevich que se incluyen en esta sección logran aquilatar la soledad y sufrimiento del prisionero. A pesar su categorización como ficción, es importante recordar que el texto de Strejilevich se basa en su relación con las personas que conoció durante su encarcelamiento en un campo de concentración en Argentina durante el Proceso de Reconstrucción Nacional (1976-1983). La respuesta subversiva de los textos señalados se vuelca hacia la resistencia contra el discurso hegemónico, que intenta reducir a las víctimas políticas a un mero hecho abstracto o a la inexistencia. Mientras la primera unidad se enfoca en la voz del disidente que ha sobrevivido prisión y tortura, en la segunda, “Guardians and the Guarded”, los textos seleccionados (todas obras de teatro), revelan en las prácticas del Estado el propósito normativo de producir la homogeneidad. La obra *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) de Marco Antonio de la Parra se encuentra en su totalidad, así como algunos actos de *Pedro y el Capitán* (1979) de Mario Benedetti, *Las paredes* (1963) de Griselda Gambaro, y *La muerte y la doncella* (1992) de Ariel Dorfman.

A fin de socavar el concepto delimitante de la imaginaria unidad nacional (ver *Imagined Communities* [1983] de Benedict Anderson) como europea, cristiana y patriarcal, los escritores cuya obra constituye la tercera sección, “Voices of a Silenced Memory”, abordan el tema del conflicto étnico-social en América Latina, desde los tiempos de la Conquista hasta el presente. La condición de los mapuches de Chile se expone en el conmovedor “Sueño azul” de Elicura Chihuailaf, el de los mayas de Guatemala en el poema “Interrogatorios de los ancestros” de Víctor Montejo, y el de los tzotziles y los tzeltales de México en el fragmento de la novela *Balún Canán* (1967) de Rosario Castellanos. Sin duda, el texto más inquietante de esta sección capta las experiencias de la pintora argentina Claudia Bernardi, quien en 1992 acompañó al Equipo Argentino de Antropología Forense en las exhumaciones de la masacre de El Mozote en El Salvador (que se perpetró en diciembre de 1981). Bernardi, pintora de profesión, logra poderosas imágenes visuales al comunicar las intensas emociones que surgieron durante las exhumaciones, particularmente en su relación con Rufina Amaya Márquez, testigo de la masacre de su marido e hijos y única sobreviviente. En palabras de Bernardi, aunque Rufina deseaba morir durante la masacre, “[s]e quedó en silencio, escondida, con un único predicamento para el futuro: le contaría al mundo lo que había pasado en El Mozote” (305). En esta unidad también se explora la persecución de los judíos en un fragmento de la novela *Morirás lejos* (1967) del mexicano José Emilio Pacheco, y el artículo “La familia que

desapareció”, de la argentina Noga Tarnopolsky. Se incluyen además poemas de Margara Russotto, Nancy Morejón y Pablo Neruda.

Los textos de la siguiente sección, “Where Fear Nests”, abarcan el terreno de la violencia que se disfraza tras las prácticas institucionales del Estado; en las grietas del orden y de la normalidad se esconde una realidad oculta, la cara deformada y cruel del sistema opresivo. Ningún espacio de la nación queda libre de la violencia, ni siquiera el espacio privado del hogar y de la familia. Entre los numerosos textos incluidos en esta sección resaltan los cuentos “Reina tranquilidad en el país” de Antonio Skármeta, “Los censores” de Luisa Valenzuela, “Las lavanderas” de Elena Poniatowska, “Nos buscan” de Lourdes Vázquez y “La noche en blanco” de Reina Roffé. Como contrapunto al carácter literario de la mayoría de las obras en esta parte, el artículo de la renombrada periodista y académica Susana Rotker, “Insolencias de lo prohibido: periodismo y violencia en los 90”, ofrece una referencialidad histórica más directa en su desarrollo de las variantes de la violencia social, cultural y política en Colombia y Venezuela en tiempos recientes. La misma insistencia en la veracidad de los hechos se percibe en el testimonio de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), un texto que ha inspirado un inusitado compromiso con los derechos humanos, así como una censura de la derecha conservadora en Guatemala y en los Estados Unidos. Esta sección también contiene textos de los escritores Carlos Cerda, Marta Traba y Rocío Quispe-Agnoli, todos practicantes de una posición de disidencia discursiva en contraposición al impulso normativo del Estado. El tema de la violencia ejercido por el Estado continúa en la quinta unidad, “Memory and History”, donde se reúnen textos de corte ensayístico que examinan la desaparición, la tortura y el encarcelamiento políticos. Entre los varios escritores cuya obra se encuentra en esta sección, destacan los argentinos Julio Cortázar y Nora Strejilevich, y los chilenos Amado J. Lászar, Gabriela Mistral e Isabel Allende. En particular, el texto de Allende, que se había publicado anteriormente como el prólogo de la colección de fotografías *Flores del desierto*, de Paula Allen, contribuye una prosa tiernamente solidaria con estas mujeres cuyo sufrimiento fue captado por el lente fotográfico durante su búsqueda por los cuerpos de los familiares desaparecidos en medio del desierto en el norte de Chile.

La nostalgia por un origen y la pérdida del lenguaje, de la cultura y de la memoria a consecuencia de la persecución política, étnica y cultural permean la siguiente unidad, titulada “Exile”. Algunos de los exilios surgen por razones religiosas, como se observa en “Sefarad 1492” del poeta mexicano Homero Aridjis y “Carta a Kaila” de la argentina Nora Strejilevich. Otros exilios relatados aquí tienen su raíz en circunstancias políticas, en particular la realidad de Cuba bajo el régimen de Castro, como ilustran las selecciones de *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* (2000) de Gustavo Pérez Firmat, así como *Nieve en La Habana* (2003) de Carlos Eire (traducida por José Badue) y *La isla de azúcar* (2001) de Ivonne Lamazares (traducida por Miguel Martínez-Lage). Publicados originalmente en inglés, los textos de Eire y de Lamazares figuran como símbolos de un exilio lingüístico. Otros escritores indagan

en el tema de la marginación como una forma de exilio al interior de un país, tal como se observa en “Ni toda la tierra entera” de la cantautora chilena Isabel Parra y “Carta a un compañero muerto” de la uruguaya Laura Nakazawa. En contraste con el movimiento geográfico de la mayoría de los exilios explorados en esta sección (es decir, de América Latina a Europa y a los Estados Unidos) en “Soñando en español” la periodista y escritora norteamericana Diana Anhalt cuenta sus experiencias al encontrarse por primera vez en México con su familia cuando sus padres, quienes pertenecían al Partido Comunista en los Estados Unidos, tuvieron que huir del macartismo. Entre las otras escritoras incluidas en esta unidad, como Claribel Alegría, Laura Riesco, Ivón Gordon Vailakis y Alicia Kozameh, el fragmento de *259 saltos, uno inmortal* (2001) de Kozameh ofrece la imagen de la experiencia del exilio como una acumulación minuciosa de objetos y ritos cotidianos que tejen la red de la realidad diaria y su consecuente ruptura, al trasladarse violenta y repentinamente a otro espacio geográfico y social.

La poesía domina las últimas dos unidades de *Writing Toward Hope*. Como indica el título de la penúltima sección, “Women Have the Word”, ahonda en las experiencias de la mujer en América Latina durante los procesos políticos y sociales de los últimos cuarenta años. En los poemas “Radio Sandino” y “Linaje” de Daisy Zamora, y “¿Qué sos Nicaragua?”, “Al comandante Marcos” y “Canto de Guerra” de Gioconda Belli, se exponen los ideales del sandinismo en contraste a la represión de la dictadura de Somoza. También se incluyen poemas de las chilenas Delia Domínguez y Violeta Parra, de las argentinas Alicia Portnoy y Nela Río, de la cubana Ruth Behar y de la colombiana Anabel Torres. En la última sección de *Writing Toward Hope*, los poemas de Neruda, Heberto Padilla y Roque Dalton muestran que el compromiso político y la poética son inextricables. En línea con esta temática, encontramos en esta parte un fragmento del conmovedor y elocuente discurso pronunciado por Pablo Neruda en la entrega del premio Nobel de Literatura en 1971.

Debido a las dimensiones de este ambicioso proyecto, se entiende el desliz de algunos errores de información básica. Por ejemplo, en la introducción (publicada en inglés) Agosín declara que Miguel Littin “produced” el documental *Batalla de Chile* (1974), y en el mismo párrafo señala que dos décadas después Patricio Guzmán “created a historical memoir of a forgotten generation and interviews those who had supported Salvador Allende and his government” (xvii). No se menciona el título de este documental de Guzmán, pero es obvio que Agosín alude a *Chile, la memoria obstinada* del año 1997. Luego, al concluir la breve biografía de Reinaldo Arenas antes de su texto, Agosín indica que se suicidó en 1991 (82). En realidad, el año 1990 figura como el verdadero año de su muerte. Más adelante en la sección “Where Fear Nests” se hace un par de referencias a la organización guerrillera peruana Tupac Amaru con el nombre Tupac Amaro (359). Quizás se haya creado un cruce con el nombre de los Tupamaros de Uruguay.

Por la cantidad y variedad de los textos que constituyen *Writing Toward Hope*, hubiese sido útil más información bibliográfica. La antología carece de una infor-

mación bibliográfica completa de los textos incluidos. En la última sección del libro, titulada "Text Credits", sólo se provee el nombre de la persona o la entidad responsable por el permiso de autor. Esta información bibliográfica habría ayudado al lector a comprender algunos textos cuya reproducción parcial causa algo de confusión en cuanto a la naturaleza del texto y el contexto político, social y cultural específico al que responde su autor. A veces no se puede establecer con claridad a qué género literario pertenece el texto, tal como ocurre al leer "El prisionero" y "Breve mundo" de Angelina Muñiz-Humberman, "El cuarto mandamiento" de Rocío Quispe-Agnoli, y "Al centro de la justicia" de Violeta Parra.

Esta información bibliográfica también ayudaría a un lector menos informado sobre América Latina a seguir profundizando en sus conocimientos. Por el uso del inglés en partes específicas, se puede deducir que Agosín imaginó *Writing Toward Hope* para un público cuyo manejo del español quizás no fuera de nativohablante y a quien le interesaría este libro como punto de partida para conocer mejor la política y la literatura de América Latina. Esta antología sería sumamente útil como texto principal en un curso subgraduado en departamentos de lengua y literatura y estudios sobre América Latina en los Estados Unidos. Aún así, no se entiende la razón por la que se publican las partes informativas en inglés. Para lograr un alcance mayor a través del inglés, habría sido más práctico traducir todos los textos principales.

Ni estas observaciones y ni sugerencias amainan el valor del proyecto de Agosín. Rara vez se ha visto la cantidad y calidad de textos sobre derechos humanos en América Latina recopilados en una antología de estas dimensiones. De hecho, al incluir a escritores ya consagrados por la academia norteamericana al lado de aquellos menos conocidos—por ejemplo como en el caso de Carlos Liscano, Elicura Chihuailaf (nada menos que el traductor de la poesía de Neruda al mapudungun, idioma de los mapuches) y Claudia Bernardi, Agosín ha combinado su intenso compromiso político con su rigor crítico.

Tras la confrontación de las víctimas de las dictaduras militares con sus opresores en los juicios de las últimas dos décadas, la muerte de las figuras más importantes en estas dictaduras y la reciente elección de líderes de izquierda en América Latina, nos enfrentamos a una época en que conceptos esencialistas como "Estado", "Nación" y "Raza" se sostienen débilmente. Los contra-relatos de *Writing Toward Hope* crean un nuevo orden imaginario a través de una comunidad alternativa de resistencia.

Aída Díaz de León
Universidad de Colgate. EE. UU.

OTEIZA, Jorge. *Poesía*. Ed. Gabriel Insausti. Trad. José Luis Padrón y Pello Zabaleta. Orkoien: Fundación Museo Jorge Oteiza Museo Fundazioa, 2006. 828 pp. (ISBN: 978-84-922768-4-4)

La figura de Jorge Oteiza se ha visto siempre rodeada de actitudes polémicas. En parte por el propio carácter belicoso del protagonista, pero también por sus intereses e inquietudes políticas, por sus reflexiones sobre el espacio o por su particular manera de interpretar la religión. Todo ello ha afectado a los distintos acercamientos que no sólo la opinión pública sino también la crítica de arte han hecho sobre la obra del escultor vasco. Asimismo, con frecuencia se han enfocado sus escritos desde esa perspectiva ideológica o política, que sin duda está presente y explícita, pero que no debe impedir que se puedan estudiar desde un punto de vista histórico, literario o filológico.

De hecho, Oteiza concedía un valor propio a su obra literaria, de manera particular a la poesía. Su interés por la lírica, como documenta Nial Binns en el primero de los estudios introductorios de la edición que aquí se presenta, data de sus primeros viajes a Chile por los años 30, en el momento en el que la vanguardia literaria hispanoamericana estaba en su punto álgido. Sin embargo, no se conocen poemas suyos anteriores a los años 50. Es en esa década cuando ve a la luz su primer poemario, *Androcanto y sigo* (1954) en una edición muy limitada que pasó prácticamente desapercibida. El contexto de esta publicación (la polémica alrededor de la fachada del Santuario de Arantzazu), comentado por Ascunce en su artículo, nos indica la estrechísima relación que hubo desde el principio entre la obra plástica y literaria de Oteiza, y justifica de algún modo el hecho de que durante mucho tiempo sus poemas se hayan trabajado simplemente como apoyos documentales para la crítica de su obra escultórica. Durante décadas, Oteiza sólo publicó poemas sueltos en revistas y catálogos: hasta 1990 no volvió a recoger sus poemas en un libro. La editorial Pamiela publicó en esa fecha *Existe Dios al noroeste*, obra que reúne prácticamente toda su obra poética hasta el momento y que apenas contó con dos o tres reseñas en el ámbito de la crítica literaria. Dos años más tarde apareció *Itziar: elegía y otros poemas*. Tampoco los estudiosos de poesía se hicieron eco de lo que muchos consideraron como una nueva extravagancia del polémico artista. Por todo ello, aunque no se puede decir que la obra poética de Oteiza fuera desconocida hasta hoy, sí se puede afirmar que no se había estudiado apenas como producción de valor independiente. Por eso, la edición que Gabriel Insausti presenta de la *Poesía* de Oteiza tiene un valor singular, ya que implica la inclusión de este autor en el mundo académico de la literatura.

En este sentido, la aportación es muy completa. Por un lado, presenta nueve poemas no recogidos en volúmenes y con ellos reúne las obras poéticas completas de Oteiza. Las acompaña de cuatro interesantísimos anexos que vienen a resultar una muestra escogida de la poética oteiziana, de sus ideas teóricas y de algunas políticas. Por otro lado, se trata de una edición crítica, con notas de variantes y ricas explicaciones. Insausti presenta también una bibliografía descriptiva en la que incluye los libros utilizados para la edición pero no una bibliografía crítica completa, ya que –

justifica— los títulos que podrían citarse son pocos y, en su mayor parte, apenas algo más que una reseña. Otro valor muy importante de este libro es la traducción íntegra de la obra poética oteiciana al euskera, tarea que ha corrido a cargo de José Luis Padrón y Pello Zabaleta. Siendo todo esto la base imprescindible para que esta obra se convierta en punto de referencia para el estudio de la poesía de Oteiza, en mi opinión lo más valioso del libro son los cinco artículos de fondo que se recogen sobre la obra oteiciana, que abren el camino para un estudio detenido de la escritura de este difícil poeta.

El primero de estos trabajos, como ha quedado dicho, está firmado por Nial Binns, experto en literatura hispanoamericana, que analiza la estancia en Chile de Oteiza durante los años treinta y cuarenta. Explica cómo el escritor vasco llegó a Santiago de Chile en 1935 en un viaje del que apenas tenemos noticias pero cuyo fin parecía ser estudiar las artes precolombinas. Describe cómo al llegar se encontró con un país que estaba viviendo un momento de gran efervescencia literaria: la vanguardia y sus polémicas habían invadido la vida pública y política. Tres autores, Huidobro, de Rokha y Neruda, se disputaban el protagonismo en el mundo poético, tan relacionado en esos años con el de la pintura y la escultura. Binns afirma que el tono agresivo de muchas de las intervenciones artísticas y políticas de Oteiza hunde sus raíces en este ambiente en el que, con 27 años y una única exposición a sus espaldas, debió abrirse camino como escultor.

Es en este contexto en el que hay que situar la verdadera apertura del oriolano a la literatura contemporánea. Oteiza había sentido inquietud por la lectura desde muy joven, pero sus géneros más frecuentados eran el ensayo y la novela. En los años chilenos se adentra en el mundo de la poesía a través de su vertiente más experimental y radical, y es en ese ambiente literario, abierto e internacional (entre sus autores favoritos por aquellos años se encuentran Huidobro, Whitman y Mallarmé), donde se va forjando su estilo poético. Por tanto, ya desde este primer artículo el lector advierte que la poesía de Oteiza no es simplemente un capricho de quien es realmente un escultor, sino fruto de detenidas lecturas, en las que el guipuzcoano sabe desentrañar y distinguir los temas de fondo, el trasfondo filosófico o ideológico, así como apreciar los recursos formales, muy especialmente los que proceden de las vanguardias (dentro de ellas, le atraen de manera especial los utilizados por el creacionismo).

Félix Maraña, especialista en estudios vascos, es uno de los mayores expertos en la obra de Oteiza, tanto en su vertiente plástica como literaria. En su estudio, “Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano”, analiza las relaciones del escultor con otros autores unidos con él por raíces geográficas, intelectuales y expresivas. La convicción del guipuzcoano de que la tierra vasca era una entidad cultural de valor propio le llevó desde joven a mirar con gran interés la obra de sus coterráneos. Admiró mucho la obra de sus mayores, especialmente de Unamuno, con quien le unen los rasgos de contemplación y visión agónica de la existencia, así como las reflexiones sobre lo sagrado, la muerte o el trasfondo bíblico, y de Baroja, de cuya obra apreciaba la estructura narrativa y su modo conciso y

rápido de expresarse. Las relaciones con los escritores de los años 50 y 60, habitualmente llamados “sociales”, son diferentes, ya que le unen lazos más cercanos: con Gabriel Celaya y Joaquín Gurruchaga comparte el cultivo de artes plásticas y literarias (eran ambos pintores y poetas) y el interés por los lenguajes vanguardistas, en concreto por el primer constructivismo ruso. Las relaciones entre ellos llevarán a una mutua influencia, que puede registrarse de manera especialmente clara en la huella que dejó Jorge Oteiza sobre Gabriel Celaya. También con Blas de Otero le unió una gran amistad, que se reforzó cuando coincidieron en verano de 1969 en Arantzazu y pudieron dialogar con frecuencia a lo largo de varias semanas. Maraña hace un panorama completo y explica también las relaciones de Oteiza con otros poetas que trató menos, como Ángela Figuera, Javier de Bengoechea, Carlos Aurtenetxe, etc., precisando que el interés del escultor por todos los autores vascos le llevó incluso a leer con frecuencia poemarios de autores noveles. Como es lógico, en sus últimos años las influencias de las nuevas corrientes literarias fueron mucho menores sobre él, ya que, por un lado, él mismo se había convertido en punto de referencia para las jóvenes generaciones y por otro, aunque en las décadas de los 80 y 90, Oteiza experimenta un segundo período de gran creatividad poética, en esos momentos su fuerza motora ya no son las reflexiones sobre la vanguardia sino sus difíciles circunstancias existenciales.

Los autores citados en el artículo de Maraña son escritores vascos que escriben en lengua castellana. El conocimiento que tenía Oteiza de la lengua vasca, muy a su pesar, no era profundo, y por tanto no estaba en condiciones de apreciar la tradición de lírica en euskera que se desarrolló a lo largo del siglo xx. Sin embargo, procuró conocer la obra de estos autores y de reflexionar sobre ella. En “Oteiza Euskal Poesian” Jon Kortazar destaca que la principal aportación de Oteiza a la literatura escrita en lengua vasca fue la de servir de estímulo y modelo para otros. Por tanto, las relaciones que se establecen entre autores de este ámbito y Oteiza no son tanto de orden poético como cultural: muchos de los poetas dialogaron en sus escritos con él, tanto para admirarlo como para criticarlo. Kortazar destaca alguno de puntos de relación que tuvo con Lauaxeta (a quien no conoció), y con poetas como Juan San Martín (“Otsalar”), Vitoriano Gandiaga o Jon Mirande. Una mención especial merece Gabriel Aresti, cuya relación con Oteiza fue intensa y ambigua. Por un lado, Aresti le dedica en *Harri eta Herri* dos poemas, pero en ellos se puede descubrir una doble vertiente, de homenaje e ironía, que Kortázar analiza en el titulado “Q”, que lleva como subtítulo “A un profeta, queriéndoselo explicar a Jorge Oteiza”. Por otro lado, en sus últimos años Oteiza, que durante tiempo había mantenido una buena relación con Aresti, criticó duramente su teatro. En otro orden, Kortazar comenta la relación de Oteiza con otros estudiosos del mundo vasco, como Manuel de Lecuona, conocido por sus investigaciones sobre el arte y la poesía popular. Por último, explica las relaciones del guipuzcano con la última generación de escritores vascos (entre los que destaca a Atxaga): desde un punto de vista ideológico, estos últimos, defensores de un País Vasco plural, ven a Oteiza como monolítico y esencialista.

El cuarto de los estudios introductorios corre a cargo de Jose Ángel Ascunce, quien analiza *Androcanto y sigo*, el primer poemario de Oteiza. El subtítulo del libro, inequívoco, es “Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera”, y hace alusión al conocido hecho histórico del inicial rechazo de las figuras de apóstoles que Oteiza esculpió para la basílica de Arántzazu: las tallas rechazadas acabaron en la cuneta de la carretera. Tampoco el libro lo aprobó la censura, pese a lo cual fue editado en versión muy reducida según la fórmula “pro manuscrito”. Está compuesto por catorce poemas (como catorce son los apóstoles que hoy sí ocupan el friso de la portada de la basílica) de características formales muy vanguardistas y de hondo trasfondo antropológico y religioso. Ascunce lo define como “grito de rabia y desahogo, pero también de fe y de esperanza” (143). Al analizar las cualidades de la obra, el estudioso subraya las estructuras simbólicas y parabólicas de Oteiza, que trasciende la anécdota originaria para hablar de manera radical de temas como el fracaso del artista o su choque con las fuerzas sociales. De este modo aparece un poeta aparentemente oscuro y complejo, pero profundo, incisivo y directo, que trasciende la mirada común para entablar un diálogo muy personal con Dios que transmite a través de su palabra.

Este último aspecto es el que recoge Insausti, editor del volumen, en su largo artículo “El celo del profeta: una constante en la poesía de Jorge Oteiza”. Estudia en él una de las características más llamativas de toda la obra oteiciana: sus raíces bíblicas y la postura “inoficial, heterodoxa, independiente, carismática” (168) del poeta, que habla como quien tiene conciencia de una misión. Insausti recoge así una propuesta que ya planteaba el propio Oteiza en *Androcanto y sigo* y que continuó Aresti en “Q” (*Harri eta herri*), pero rastreando sus raíces en la poesía romántica y en los medios a través de los cuales pudo llegar esta tradición al poeta vasco.

Analiza en este recorrido a los que fueron sus modelos en los inicios de la escritura poética oteiciana. El primero de ellos, León Felipe, también utilizaba este lenguaje bíblico muy conscientemente: su huella puede observarse no solamente en las coincidencias textuales, sino también en los recursos formales (anáforas, letanías, paralelismos, etc.) de los que Felipe se servía para reescribir de modo nuevo las narraciones bíblicas. También Oteiza tiene lazos comunes con Larrea en cuanto a la forma de sus poemas, pues ambos cultivaron con éxito el creacionismo. Sin embargo, es más importante el objetivo que comparten de interpretación de la cultura (en el caso de Larrea la hispanoamericana, en el de Oteiza cada vez más la vasca) a través de las grandes categorías estéticas de la intuición y la analogía. La tercera gran figura a la que Insausti hace referencia es Neruda, el Neruda épico del *Canto general* que busca la liberación de un pueblo cautivo hablando desde las piedras: el atractivo que pudo tener para Oteiza es evidente. Y por último nombra a Pablo de Rokha, poeta vanguardista y de quien admiró la actitud cívica de compromiso y activismo. A todos ellos les unía, además, la admiración por Walt Whitman, de quien Oteiza aprenderá “un modo distinto de articular el yo con el mundo circundante: considerar al poeta en comunión con una entidad superior, calificarlo como vehículo sin sustraerle su individualidad; en suma, encomendarle una misión”

(200). La entidad superior a la que aquí se refiere Insausti es, en caso del escultor guipuzcoano, el País Vasco. Desde este punto de vista, defiende que toda la obra de Oteiza y su imagen pública a partir de su establecimiento definitivo en su tierra se pueden entender como un intento de comprenderse a sí mismo y de aprehender el alma de su pueblo desde un carisma estético ajeno a las instituciones.

En su conjunto, estos cinco artículos cumplen ampliamente la tarea de abrirnos el camino hacia la poesía de Oteiza. Trazan una red de referencias, dentro de la poesía vasca y también en el contexto de la poesía internacional, que nos permiten situar la obra del escritor vasco en el amplio panorama de la literatura del siglo xx. Al mismo tiempo, dejan también muchas pistas que invitan a seguir estudiando esta obra, muy especialmente en su aspecto más estético, aunque en este sentido hay que decir que se echa en falta una aportación que haga un análisis formal de la obra que se presenta.

No quiero dejar de destacar el cuidado de la edición en su aspecto más formal. Oteiza escribía sus versos con grafías particulares, y añadía en muchas ocasiones fotografías y dibujos como parte integrante del poema. En su obra, la composición espacial, los espacios en blanco y los bloques de textos tienen un valor muy significativo. El escritor busca también captar la mirada del lector a través de otros signos gráficos como cursivas, negritas o mayúsculas y llamar la atención con marcas como las repeticiones onomatopéyicas. Es decir, que como obra vanguardista (y como obra de escultor) tiene un fuerte componente visual. El editor ha respetado con pulcritud esta característica de la obra, que Oteiza exigía en sus publicaciones y que tantos quebraderos de cabeza dio a las editoriales que publicaron sus primeras obras. Sin embargo, ha optado por dejar el texto de la traducción (que se presenta en páginas enfrentadas al original) en una columna única, para no introducir ningún criterio de composición espacial ajeno al trabajo original del autor.

Como explica Juan Huarte en el prólogo, el mundo interior de Oteiza se expresa tanto por medio del hierro como a través de las palabras. Con esta edición podemos atisbar el panorama que nos descubre esta segunda vía, prácticamente inexplorada hasta ahora.

Rosa Fernández Urtasun
Universidad de Navarra

ROBERTS, Stephen G. H. *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007. 267 pp. (ISBN: 978-84-780-0349-5)

A cualquiera que esté familiarizado con la imagen de Unamuno fabricada por la abundante producción historiográfica disponible sobre su figura y su obra, la lectura del título de este excelente libro no lo puede dejar impasible. Y es que a estas alturas establecer una relación directa entre su persona y la cuestión de la emergencia en España del intelectual moderno –como se señala en el título– tiene algo de provoca-

ción, y sin duda también mucho de envite (contra la posición historiográfica dominante en este tema de los intelectuales en España). Unas sensaciones las apuntadas que, por lo demás, no contribuye precisamente a aminorar el diseño de la portada, con una instantánea de gran magnetismo, pero sobre todo de extraordinario poder evocador de sensaciones tales como las del reto o del riesgo, que nos despierta seguramente la llamativa ambientación taurina de la imagen elegida para diseñar la portada, y a la que de manera tan empática parece responder Don Miguel con lo arrojado y gallardo de su postura, muy propia sin duda de todo un *matador*.

Que la osadía del título, y la voluntad de arremetida, se corresponden con lo que las páginas del libro ofrecen, y que estamos ante algo que excede con mucho los – indiscutibles por otro lado– buenos oficios de *marketing* de sus editores o de su autor (o de unos y del otro), lo corrobora ese modélico ejercicio de honestidad intelectual –y también de rigor científico– que contienen las veintisiete trabajadísimas páginas de la introducción. A lo largo de ella, y apoyándose en un completísimo repaso de la más destacada producción científica e historiográfica centrada en la cuestión del fenómeno del intelectual en España, Roberts va introduciéndonos de manera muy metódica en un amplio conjunto de nociones y paradigmas –también de debates y de cuestionamientos– que le serán de gran utilidad para convencernos, no sólo de la viabilidad de la lectura alternativa de Unamuno que nos propone, sino sobre todo del carácter de novedoso “desvelamiento” de su *approche* analítico al auténtico don Miguel, así como al verdadero sentido de su obra o a las “intenciones” últimas de sus intervenciones literarias, filosóficas, místico-religiosas o periodísticas. Todo lo anterior siempre en conexión con el cambiante contexto histórico español de la época, y siempre también sin perder de vista sus evoluciones.

Aun presentados en forma de tesis, el análisis del hispanista británico, a fin de abordar –con indudable éxito, habría que añadir– su ambiciosa empresa revisionadora del polígrafo vasco, se fundamenta en un conjunto de supuestos que, además de exponerse con gran coherencia, cuentan a su favor con la gran credibilidad científica que supone su correspondencia con determinados esquemas teóricos de crítica literaria todavía hoy muy en boga. Armado con esos instrumentos, Roberts se siente lo suficientemente seguro como para fijar su objetivo en el cuestionamiento a fondo de los juicios y valoraciones vertidos sobre Unamuno por buena parte de la historiografía. Pues éstas se nutren de la lectura parcial de la obra y del autor que habría ocasionado la hegemonía ejercida entre los investigadores por una suerte del “canon orteguiano”; todo un artefacto ideológico responsable de la proyección de una falsa imagen de don Miguel, fabricada a la medida del interés y del propósito de José Ortega y Gasset por figurar, en solitario y en exclusiva, como el primer intelectual moderno en España y como su paradigma.

El origen de este esquema o estructura de pensamiento, considerado por Roberts como todo un *a priori* escamoteador de cómo en verdad fueron las cosas, se debería a que José Ortega y Gasset no habría sido sólo un productor de ideas o un pensador más o menos prolífico o aun valioso. Tampoco únicamente un dinamizador del

panorama cultural español del primer tercio del siglo xx de talla indiscutible. Sino que lo que sobre todo buscó Ortega fue encarnar en toda su integridad, y en régimen de monopolio, la función de un intelectual moderno. Pero no de cualquier modo, sino de manera tan “totalitaria” o absoluta, y con tanta pasión, que toda su trayectoria podría resumirse en la utilización por el filósofo madrileño de sus indudables dotes intelectuales, y también de sus contrastadas capacidades de relación social –sin olvidar su reconocido encanto personal–, para promocionar su pensamiento y a sí mismo, situándolo –y situándose él– en el epicentro de la vida político-intelectual española. Sólo así, siendo reconocido como el primer y más autorizado representante español de la ciencia moderna y de la cultura europea, lograría atribuir a su magisterio el halo de ejemplaridad que exigía la realización de su anhelado proyecto de dotar a España de una nueva moral colectiva.

Ortega –lo sabemos bien– cosecharía un éxito considerable en esta empresa de autopromoción. Desde luego lo obtuvo de manera particular entre quienes por ser sus iguales en edad –además de por compartir sus mismas inquietudes y certezas– no demostrarían demasiado empacho en ver en la fuerza de su personalidad atributos más que de sobra para proclamarle el representante de toda una generación de españoles, y para ver en él al maestro “ejemplar” de las que habrían de venir. Sin embargo no le iba a resultar tan sencillo arrancar de sus *seniores* ese mismo reconocimiento; sobre todo cuando eso mismo implicaba renunciar a favor de Ortega la posibilidad de ejercer el papel simbólico que habían elegido para establecer la relación entre el escritor y su público. Y esa fue la tesitura de imposible solución en la que, más que ningún otro, se encontró Unamuno.

En efecto, como nos relata con gran maestría Stephen Roberts, la cuestión de fondo que acabaría lastrando las relaciones entre estas dos grandes figuras se debió a que ni Unamuno ni Ortega estaban dispuestos a ver en el otro a un igual. Ambos se sentían en posesión única y exclusiva de la condición de intérpretes autorizados del ser moral –o mejor, del *deber ser*– de los españoles. Uno –el caso de Unamuno– mediante la invocación a la “moral pública”; el otro –el de Ortega– mediante su apelación a la “moral colectiva”. En esta competida carrera por el reconocimiento máximo y por el estatus superior, hacia 1912, y ya de manera incontestable, la victoria fue a parar del lado de don José. Es decir, el problema entre Ortega y Unamuno, o entre Unamuno y Ortega, era que ambos deseaban ser reconocidos como intelectuales en los mismos términos.

Sin embargo, sostiene Roberts, Ortega no se contentaría con un mero disfrute momentáneo de su triunfo. Ortega aspiraba a mucho más. Su liderazgo del ambiente intelectual español –que él (en esto al igual que su contrincante Unamuno) siempre identificó con el reinado sobre la escena madrileña– debía de ser tan completo y duradero cuan ambicioso era su proyecto de regeneración de la vida pública española. De ahí su incansable empeño por imponer su versión de los hechos a través de un relato interesado; un relato dirigido –o quizás teledirigido– a

convencer a propios y a extraños de la insuperable extravagancia moral e incompetencia personal de su rival.

Con esa operación de deslegitimación de la figura de Unamuno, don José no se estaba dejando arrastrar por los arrebatos pasionales de un espíritu resentido por los desaires del siempre muy suyo don Miguel. Si en esa operación de falseamiento y de medias verdades hubo acaso algo de personal, sin duda ese ingrediente no fue ni el único ni el más importante. La “aniquilación por que sí” de Unamuno no fue la obsesión de Ortega, sólo contó como uno de los efectos colaterales de su verdadero propósito, el que le condujo a fijar en su magistral *entrée* en la vida pública el *año 0* del proceso que habría de llevar a España, de una vez por todas y de manera definitiva, del pasado a la modernidad. Ortega no pretendía ser visto sólo como el primer verdadero pionero. Lo que quería sobre todo era presentarse como la única posibilidad, como la incuestionable alternativa entre el ser y el no ser de los españoles.

Es muy probable que José Ortega y Gasset, pensador, filósofo, publicista, pero por encima de todo un intelectual de pura cepa, careciera de suficiente capacidad de autocritica; seguramente también anduvo algo escaso de realismo. Pero lo que nadie le puede discutir es falta de brillantez o de poder de persuasión. Desde luego tuvo mucho de las dos cosas, al menos en grado suficiente como para que apenas nadie pusiese en cuestión su condición de *prima donna*, dispuesto situarse –y con capacidad de lograrlo sin apenas disputa– en el eje del relato científico sobre la vida político-cultural de la época. El resultado de todo lo anterior habría consistido en el establecimiento –señala Roberts– “de una cierta ortodoxia” o interpretación canónica de los acontecimientos según la cual éstos tienden a ser valorados y enjuiciados “a la luz de su proyecto [de Ortega] y de sus realizaciones”.

Teniendo en cuenta lo dicho se explica que el estudio de Stephen Roberts tenga mucho de denuncia: de una visión teleológica –que se habría infiltrado en numerosos estudios contemporáneos– obstinada en afirmar que antes de Ortega y de su generación no habría existido en España una verdadera cultura intelectual; de que los supuestos intelectuales finiseculares –Unamuno a la cabeza– no eran tales, o como mucho lo habrían sido de manera insuficiente e incompleta.

En el fondo de esa visión –acertadamente nos viene a indicar el autor– se emplaza un no pequeño problema historiográfico; el que plantea una identificación excesivamente categórica de la noción de intelectual con una de sus posibles formas históricas: la alumbrada por el molde orteguiano.

De ahí que para nuestro autor el cuestionamiento de los paradigmas que gobiernan la historiografía intelectual marca la condición primera para, entre otras cosas, elaborar un relato científico centrado en el Unamuno real, y no en un Unamuno ficticio.

¿Y cómo es el Unamuno real que nos propone Stephen Roberts?

Pues, ni más ni menos, que todo un intelectual –el primer intelectual moderno en España–, de tanta o mayor altura que el mismísimo Ortega, aun construido con otros materiales. Un intelectual –esto así, a diferencia de Ortega y de otros– que se fue construyendo y reconstruyendo a sí mismo como intelectual *a la vista de todos*.

De ahí que, concluye el autor, la visión de Unamuno como un intelectual, además de proporcionarnos la clave para poder mirar al personaje y a sus escritos desde una nueva perspectiva global –desde la cual “[aparezcan reunidas] las distintas facetas de su obra y le dé sentido de un modo comprensivo”–, asimismo sea de un valor científico inigualable para determinar “las condiciones políticas, sociales, culturales, intelectuales y literarias” que hicieron posible la emergencia en la España de fin de siglo del intelectual moderno.

Así pues, y como se puede comprobar de la lectura de esta obra, Roberts se fija como meta, no ya sólo ofrecer una imagen nueva y revisionadora de Unamuno, sino que también se interesa en plantear nuevas perspectivas y valoraciones acerca del intelectual moderno, de las cuestiones hondas y variadas que explican su emergencia a finales del siglo XIX, o –entre otras cosas– en señalar la gran variedad de matices y de significados –o de formas de intervención– que esta figura adquirió en función de unos contextos históricos en cambio y en evolución.

Por último habría que añadir que, con su magnífico trabajo sobre Unamuno, Stephen Roberts nos advierte de los graves problemas de comprensión que puede ocasionar el estudio del contexto político-cultural de la España de fin de siglo a partir de paradigmas y modelos externos, particularmente franceses –los más extendidos–. Para el autor no hay duda de que la riqueza, complejidad y variedad propias del contexto español recomienda que se aborde la investigación del período a partir de sus propias especificidades. Seguramente, ese enfoque, además de contribuir a un mejor conocimiento de la historia de España, proporcionará elementos de gran valor para fijar en toda su amplitud la profunda crisis intelectual que por entonces comenzó a dejarse sentir en el mundo occidental; una crisis que, entre otros efectos, iba a producir la quiebra de la certezas en las que se había apoyado el liberalismo decimonónico, y que –en el caso español– acabó proyectándose, haciéndola posible, en el fracaso de julio de 1936.

Álvaro Ferrary
Universidad de Navarra

LUGONES, Néstor A. *Los Bestiarios en la Literatura Medieval Castellana*. Palencia: Cálamo, 2006. 270 pp. (ISBN: 84-95018-91-8)

El imperativo de Ortega: “un libro de ciencia tiene que ser de ciencia, pero también tiene que ser un libro”, que Curtius estampó al frente de su *Literatura europea y Edad Media latina*, lo satisface sin duda este volumen de Néstor Lugones. Es un estudio bien fundamentado: se basa en su tesis doctoral, defendida en 1976, y además ofrece en la introducción una discusión crítica de la bibliografía más reciente, hasta la última década. Por otro lado, se leen con gusto las variopintas noticias sobre animales que proporciona la literatura medieval; por ejemplo, el método para la caza del elefante según el *Alexandre*: identifíquese el árbol en que suele apoyarse para

dormir el elefante; hágase un profundo corte en el tronco con una sierra, y déjese estar; cuando el elefante soñoliento se apoye, caerá al suelo; aprovéchese su confusión para degollarlo (134).

Para precisar más el contenido del libro, ha de aclararse que “bestiarios” se entiende en sentido estricto: la tradición del *Physiologus*, ampliada con los bestiarios de amor; deliberadamente se dejan a un lado las noticias sobre animales que proceden de otras fuentes. En cuanto al corpus que maneja, alcanza hasta el siglo xiv, con tan solo una incursión en los cancioneros del xv. Recoge referencias sobre los siguientes seres: águila, antílope, araña, los cuatro elementos, topo, *charadrius*, diamante, dromedario, elefante, fénix, hormiga, *hydrus*, pavo real, perla, perro, serpiente, tórtola, unicornio y zorro.

Cada apartado toma un pasaje literario sobre el animal en cuestión (más o menos extenso), lo explica y lo pone en relación con la tradición de los bestiarios. Cuando es pertinente, Lugones señala la función de dicho pasaje en la obra a la que pertenece, o apunta a una tradición literaria castellana en torno al mismo tópico. La posibilidad de ampliar así los análisis depende en buena medida de que existan investigaciones monográficas; hay que constatar que varias de ellas son del propio Lugones (publicadas en forma de artículos). De especial amplitud son los apartados sobre animales del *Libro de Alexandre* y sobre la tórtola, así como el estudio del *charadrius*.

Un reparo que se puede hacer al libro es que, sin pretender ser exhaustivo, tampoco explica los motivos de su selección. Por ejemplo: ¿por qué no hay un apartado acerca del lobo? Este animal aparece en los bestiarios de amor y en el *Libro de buen amor*; y sobre él existen ya algunas aproximaciones, de Jacques Joset y Nicasio Salvador. Parece que la bibliografía más reciente, aunque se discute en la introducción, no se incorpora del todo al contenido de los estudios.

En cualquier caso, se trata de una valiosa aportación que ayuda a percibir la existencia de una tradición literaria, que aparece disgregada en obras muy diversas. Da pie para desarrollar la investigación en varias direcciones: elucidar la relevancia de las menciones de animales para el sentido general de las obras en que aparecen – sabiendo que son elementos con gran resonancia gracias a la tradición de los bestiarios que los respaldan–, y conectar estas menciones de animales con otras de los siglos xv y xvi, por ejemplo las que aparecen en la *Celestina*, que han sido objeto de varios estudios. Con esto, nos iremos haciendo una idea más completa del cosmos imaginativo del mundo medieval y renacentista, y de los recursos que proporcionaba aquel cosmos a la creatividad verbal.

Luis Galván
Universidad de Navarra

LEFERE, Robin. *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2006. 200 pp. (ISBN: 84-249-2779-6)

La biografía literaria, de larga tradición en el ámbito anglosajón, no es demasiado frecuente en las letras hispánicas. Por eso llama la atención el número de monografías dedicadas a Borges, un escritor cuya vida, sedentaria y libresca, tiene poco de apasionante. En principio, la magnitud de su obra explica el hecho de que hayan proliferado los libros de entrevistas, de recuerdos (a cargo de personajes más o menos cercanos) y, por supuesto, las biografías. La última novedad es el amplísimo repertorio de anotaciones cotidianas que Adolfo Bioy Casares fue reuniendo sobre Borges a lo largo de muchos años de amistad. Sin embargo, tal acumulación de material biográfico no sólo se justifica objetivamente por la estatura intelectual del biografado, sino, como demuestra el presente estudio de Robin Lefere, por un minucioso proceso de mitificación que el mismo escritor realizó de sí mismo a lo largo de su carrera literaria.

Las interpretaciones tradicionales sobre Borges han insistido en la oposición de su estética al realismo, la “irrealidad” sustancial de su literatura según Ana María Barrenechea, y en el carácter despersonalizador de sus presupuestos filosóficos, basados en los mismos textos borgianos en los que se defiende “la nadería de la personalidad” y la inexistencia del yo. Esta postura está siendo contestada en los últimos años, cuando se trata de presentar una imagen del autor más comprometida con la referencia contextual (en estudiosos como Balderston, por ejemplo). También es el caso del libro que nos ocupa, aunque los principios teóricos sean bien diferentes de los críticos mencionados. Aquí el foco de atención se centra en el elemento autobiográfico, omnipresente en los textos borgianos, pero que hasta ahora ha recibido un tratamiento más bien superficial.

Obviamente, no se trata de establecer una interpretación biografista al estilo decimonónico, sino de reevaluar el papel que tienen las interferencias del autor desde un punto de vista inmanente al texto, estilístico y hermenéutico. En definitiva, Lefere rehabilita las concepciones de autor implícito y de autor transtextual (13-14), que, como luego se comprueba, resultan muy rentables en el conocimiento de Borges.

La estructura del libro sigue un orden diacrónico, desde los poemas de juventud hasta los libros últimos de la madurez. En el capítulo I se analiza la fuerte consistencia autobiográfica de *Fervor de Buenos Aires* y los dos poemarios siguientes. El capítulo II presta atención a la labor ensayística entre 1925 y 1952, es decir, el tiempo que media entre sus *Inquisiciones* primeras y sus *Otras inquisiciones*. Aunque parece que la forma del ensayo, de entrada, no tendría que ser tan benevolente con la confidencia autobiográfica como la poesía, lo cierto es que Borges oscila, ya en sus primeros tanteos, entre la refutación de lo autobiográfico y la defensa de la “franqueza espiritual” en textos memorialísticos como la *Vida* de Torres Villarreal (41-42). Esta tensión, no exenta de contradicciones, se demuestra en otros lugares,

sobre todo, en el conocido pasaje final de “Nueva refutación del tiempo” (60). A mi modo de ver, lo más interesante de la faceta ensayística se encuentra en las claves heterobiográficas, es decir, en las lecturas que hace Borges de las vidas de otros escritores: Eduardo Wilde, Carriego, Flaubert, Whitman, etc. Así, en alguno de ellos se traza la división entre el hombre y el escritor, con ventaja para el segundo. Justamente este deslinde es el que aprovecha el propio Borges a fin de establecer ante el lector una imagen suya “que sea digna de habitar en la memoria de los hombres” (66). Esta idea es central en el ensayo de Lefere.

El siguiente capítulo se ocupa de las huellas biográficas en los cuentos aparecidos hasta 1953. Por supuesto se recuerdan con oportunidad y lucidez las pistas que esconden textos como “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El Sur”, Funes el memorioso”, “Tema del traidor y del héroe” o “El Aleph”, entre otros. Ahora bien, lejos de justificarse como simples guiños para unos pocos conocedores, las alusiones o intromisiones directas de Borges en su mundo diegético son estrategias que sirven para configurar una imagen literaria del autor, lo mismo que ciertos motivos presuntamente autobiográficos (el espejo, los tigres) se convierten en piezas claves de esa “invención” del Borges escritor, sustraído del hombre (77-78).

Un hito fundamental en este proceso lo supone *El hacedor* (1960), libro al que se dedica un capítulo íntegro. Cuando Borges publica esta obra, su nombre ya está dando los primeros pasos de la consagración internacional. Al mismo tiempo, su peripecia vital se aproxima a la senectud, lo que tampoco pasa desapercibido al crítico. Por esta razón *El hacedor* revela, mejor que en ningún otro libro, el proceso automitificador del propio Borges. Así en su famoso “Poema de los dones” establece la paradoja esencial que procede de confrontar la insignificancia del autor, en tanto que yo individual, con su dimensión casi profética de ser digno de recibir una revelación (104). Queda así refrendada la configuración del escritor como personaje sabio, incluso asociado a la ceguera lo que emparenta a Homero con el mismo Borges, dicho sea de paso. Otros textos, desde “El inmortal” a “Elogio de la ceguera” frecuentan este tema mitificador.

Los capítulos siguientes analizan textos ulteriores (cap. v), el *Ensayo autobiográfico* (cap. vi) y los paratextos de las *Obras completas*. Aunque la tesis fundamental del ensayo está ya sobradamente concentrada en los cuatro primeros capítulos, se añaden aspectos interesantes que no conviene pasar por alto. Llama la atención la lectura que Lefere hace del *Ensayo autobiográfico*. Haciendo suya la decepción que muchos lectores sintieron (o, mejor dicho, sentimos) por este libro inicialmente publicado en inglés, relaciona la ausencia de confianza íntima y de búsqueda introspectiva del texto con la concepción de lo autobiográfico a partir de *El hacedor* que se constituye más bien en una “automitografía” de gran escritor. Así se explica esa sensación de “curriculum vitae” en la que cualquier exigencia íntima del yo biográfico queda anulada.

Estamos, en definitiva, ante un estudio denso y cuidadoso que nace, en parte, como una prolongación de las aportaciones del crítico al conocimiento de la obra borgiana en su libro anterior *Borges y los poderes de la literatura* (Berna, Peter Lang,

1998). El profundo conocimiento de su obra se pone de manifiesto a cada paso, como cuando tiene en cuenta los textos desaparecidos en ediciones posteriores o reprobados por el autor. Incluso atiende algunos poco conocidos como el poema “Elsa” que dedicó Borges a su primera esposa y que ya no es posible leer en ediciones posteriores a 1976 (123).

La preocupación autobiográfica borgiana, patente en cualquier lectura mínimamente rigurosa, recibe aquí una lectura perspicaz a la vez que necesaria. Permítaseme acabar con una paradoja: para volver a admirar las múltiples aristas de la obra de Borges había que desmontar el proceso mitificador que previamente había montado Borges.

Javier de Navascués
Universidad de Navarra

CORNAGO, Óscar. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005. 380 pp. (ISBN: 84-245-1054-2)

Políticas de la palabra es una reflexión sobre el espacio de la palabra y de la escritura en la cultura actual. A través de autores como Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell, Cornago plantea cómo el género dramático merece una mirada de atención al estar configurado en estos tiempos por un canon de obras que han sido escritas desde la inmediatez del acontecer escénico, lo que supone un cuestionamiento de la concepción de la palabra y el texto.

La estructura externa del libro se divide en ocho capítulos (Sobre políticas culturales; El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia; Referencias bibliográficas; Esteve Graset; Carlos Marquerie; Sara Molina; Angélica Liddell; Elena Córdoba: el cuerpo en la palabra), aunque bien podría articularse en dos partes fundamentales si atendemos al contenido. En primer lugar se distinguiría un estudio teórico sobre la creación escénica de nuestro tiempo, centrándose en el lugar que ocupa la palabra por un lado, y en el concepto de tragedia por otro. En segundo lugar encontraríamos el grueso del trabajo de Cornago, quizá el más necesario para aquel que investigue los nombres de la escena contemporánea española, en el que se incluye la trayectoria escénica, material documental y entrevistas con los autores, así como algunos textos que nos hacen intuir que se trata de los recorridos escénicos más originales de los últimos años.

Óscar Cornago introduce su estudio con una especie de toque de atención al lector o estudioso. El inicio del libro, titulado “Sobre políticas culturales”, contiene algunas consideraciones que debemos tener en cuenta en el panorama teatral del momento. Así por ejemplo, podemos afirmar que los textos a los que nos enfrentamos han sido escritos por creadores escénicos, algo que puede parecer una obviedad pero que, sin embargo, a lo largo del siglo xx ha llegado a ser casi una excepción;

tradicionalmente el autor o el director han sido los pilares del teatro occidental, lo que supone reducir a un nombre la autoría de una obra escénica. Esto para Cornago responde a una “estrategia política derivada de unos mecanismos culturales y económicos que legitiman unas prácticas y no otras, que hacen visibles unas cosas y no otras” (15). Considerar este punto conlleva caer en la cuenta de que, en estos tiempos, asistimos a la importancia del grupo, de la creación colectiva de la obra. Este grupo comparte unos planteamientos estéticos y también éticos que se ven reflejados en sus obras. “De este modo, en lugar de los nombres que aparecen en este libro, podrían estar los de Arena Teatro, la Tartana y Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis, porque los textos que aquí se incluyen han nacido pensando en las condiciones precisas que posibilitaron el grupo humano formado por estos elencos, integrados por artistas de muy diversa procedencia. [...] Entonces es cuando se vuelve a entender, no desde la teoría sino desde la práctica concreta del teatro, aquello del profundo sentido colectivo que define lo teatral, que condiciona la escritura dramática y que difícilmente puede estar ligado al nombre de una sola persona” (14-15).

También aquí cabe un aviso acerca del error que supone entender el teatro como algo vicario del texto, o en términos más amplios: “lo oral y toda su dimensión física y humana como realidades de segundo orden derivadas de lo escrito” (15). La escena contemporánea hace visible las dimensiones estéticas y éticas, físicas y metafísicas de la palabra, esa encarnación física con la que ha soñado la poesía moderna, la palabra como una ocurrencia en el espacio, como la quiso Mallarmé.

El siguiente capítulo, “El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia”, está centrado en la palabra. Para reconsiderar la palabra, el ámbito de la creación escénica se revela como una mirada de especial interés porque es un medio que combina diferentes lenguajes.

En nuestra tradición, la palabra es soporte de verdad y razón. Además de esto, consideramos la importancia de escribir la palabra, es decir, nuestra cultura tipográfica ha hecho posible la reflexión teórica y la abstracción sobre la que ha crecido la filosofía occidental. Tras un repaso de la palabra a lo largo de la Modernidad, Cornago añade que en el último siglo las ciencias humanas y las artes han dado un creciente protagonismo a la dimensión pragmática y preformativa de la palabra. Estas mismas dimensiones se reflejan en la escena. Por ello, algunos padres del pensamiento actual como Nietzsche, descubrieron en las tablas y en el sentido primigenio de teatralidad el arte que mejor expresaba lo humano. El teatro se convierte así en un verdadero acontecimiento de signo comunitario, idea recuperada por Artaud y otros pioneros del teatro moderno. El evento que tiene lugar en la escena no resulta por tanto de la oposición entre la palabra y el resto de lenguajes; es más, la palabra se encuentra en este paisaje junto al cuerpo, el movimiento, el espacio y el tiempo, pero en un juego de contrastes que no aspira a una unidad de sentido: “A través de recursos como la repetición, el trabajo con la materialidad sonora de las palabras, de su comunicación íntima y cercana, de sus dimensiones sorprendidas y paradójicas, de

su espectacularidad poética, la escena trata de hacer visible la palabra hasta convertirla en un acontecimiento” (29).

También dentro de este capítulo, Cornago dedica un apartado a la tragedia bajo el subtítulo “El retorno de lo trágico: hacia una pragmática de la palabra”. El autor revisa las ideas que han pesado sobre este género a lo largo del siglo xx. Ahora bien, las discusiones que se han desarrollado en torno a este tema, tan sólo han tenido en cuenta la tragedia en tanto género escrito, por lo que se ha visto reducida a un fenómeno eminentemente intelectual, una abstracción filosófica del hombre moderno. Pero, si enfocamos el análisis desde otro punto de vista, los resultados son distintos.

Nietzsche señala la necesidad de recuperar un pensamiento trágico para recuperar el contacto con las fuerzas esenciales del hombre y de la naturaleza. Nos interesa saber que para el filósofo alemán, el pensamiento trágico esconde la idea de una realidad resultante de la sucesión inconexa de instantes, esencialmente fugaces y fragmentarios, que sin embargo se mantiene cohesionada por una profunda fuerza vital. Este pensamiento trágico encuentra una significativa afinidad con la escena contemporánea. Todo se traduce en una necesidad intensa de aferrarse a la vida, celebrando el instante presente en comunidad. Se subraya así la importancia del espacio y la ceremonia del encuentro. Asimismo, el plano físico resulta fundamental, lo físico del cuerpo, pero también de la palabra en su proceso inmediato de comunicación.

Se defiende entonces una palabra marcada, hecha visible en un contexto de comunicación específico, donde sus protagonistas –actor-espectador, el yo y el otro, el deseo y el personaje– ocupan el centro de este acontecimiento.

Esa conciencia del estar-ahí, de estar presente compartiendo el mismo instante, se traslada al espectador, cuyo estar-ahí le impide pasar desapercibido. La presencia del espectador es constantemente invocada desde el escenario, desde la palabra, la acción y la mirada del actor. “De esta suerte, la palabra teatral adquiere una dimensión política explícita, en su sentido originario de palabra pública, en la medida en que esta situación de enunciación se hace más evidente [...] al promover el encuentro *entre* dos personas. Este encuentro, al tiempo que se hace más profundo, genera un espacio de tensión e inestabilidad, atravesado por el deseo del otro y el sentimiento de pérdida” (73-74). Este sería entonces el pensamiento trágico del hombre moderno según Cornago, la pasión por algo que sólo existe en el instante de su enunciación, de su acontecer.

En lo que hemos considerado la segunda parte en el trabajo recogido en este libro, se encontraría la dedicación exclusiva al análisis de los autores anteriormente citados. Por tanto, el conjunto resultaría de la unión de los capítulos dedicados a cada uno de ellos en los que se recogen la memoria escénica, la voz de los autores y la publicación de algunas obras (capítulos cuatro, cinco, seis y siete), además de añadir los apéndices insertados en el capítulo segundo del libro (*El ritmo de las palabras: Esteve Graset; El cuerpo de las ideas: Carlos Marquerie; La paradoja de la comunicación: Sara Molina; La palabra poética: Angélica Liddell*).

La fuerte vocación creadora que define los escenarios de los grupos liderados por estos autores (léase Arena Teatro, Lucas Cranach, Q Teatro o Atra Bilis) hace que a menudo resulte muy significativo el tipo de relación que mantienen con la escritura para entender su enfoque teatral. Todos ellos están de acuerdo en que tanto la escritura como la acción escénica suponen dos vías diversas de expresión y de relación con el mundo. En todo caso, el espacio que ocupa la palabra en el ámbito escénico de cada uno está íntimamente ligado con su concepción global del hecho teatral.

La escritura literaria de Esteve Graset constituye un reflejo fiel de su modo teatral, gobernado por parámetros cíclicos que hacen que lo mismo vuelva una y otra vez. Asimismo, la palabra en escena le sirve como elemento imprescindible para la investigación de la voz. Su mundo escénico es un continuum que revela su esencia como espacio de la repetición. Las obras de este autor que aquí se recogen son: *Extrarradios*, *Fenómenos atmosféricos* y *Expropiados*.

El teatro de Carlos Marquerie se apoya en la creación de un ambiente que hace pensar en algo privado, muy personal. En esta atmósfera surgen las palabras, las imágenes y los cuerpos, traídas por un ritmo acelerado unas veces, lento y delicado las más. Lo fundamental es el aspecto procesual, performativo, porque el teatro de Marquerie no apunta tanto a los resultados como al proceso de realización, al modo como se están desarrollando las cosas, y entre ellas la propia palabra. Ejemplos de su teatro en este caso son: *El rey de los animales es idiota* y *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*.

Para Sara Molina, como en los casos anteriores pero con estrategias distintas, la palabra se hace visible en la escena con la finalidad de construir una identidad y un modo de relacionarse con el exterior. La atmósfera escénica y los personajes que la habitan acentúan un eje fundamental: el contraste entre lo público y lo privado, que se convierte en un acercamiento más para reflexionar sobre la condición de la palabra y su doble carácter: público en cuanto a su procedencia y utilización, pero privado en la medida en que trata de expresar el interior de uno mismo. Las obras que se muestran son: *Made in China* y *Nómadas: Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias*.

En Angélica Liddell la palabra recupera su visibilidad material como resultado de una voluntad poética explícita. La palabra, en su potencialidad creativa, construye una dimensión mítica que nos habla de otro tiempo y otro espacio, situados en una suerte de “después de” habitado por voces, cuerpos y palabras como supervivientes. No es ya el mito de los orígenes, sino el mito del fin, un tiempo y un espacio cerrados sobre sí mismo y condenados a repetir fatalmente ese fin en cada representación. Como muestra de su teatro aquí se recoge: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *Y como no se pudo: Blancanieves*.

Para cerrar el libro se suma a este trabajo, a modo de epílogo, una ponencia realizada por Francisco Baena titulada “Elena Córdoba: la palabra en el cuerpo”, presentada en el I Congreso Nacional “Arte y Mujeres”, organizado por el Seminario Permanente de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada, en abril de 1997. Con este título, Baena deja patente la idea fundamental de esta crea-

dora cuya disciplina es la danza. Para ella no existiría diferencia alguna entre el baile y el teatro, puesto que cuerpo y lenguaje se entregan generosamente al diálogo.

El libro que acabamos de reseñar contribuye con la tarea que otros muchos estudiosos del teatro insisten en reivindicar. Permitir que el análisis del teatro se centre tan sólo en la nómina de obras escritas por los autores es perseverar en un enfoque que deja cojo al género dramático. Hay que dirigir la mirada al escenario, al actor, la voz y su cuerpo, porque todo este entramado, además de lo escrito, hace posible el teatro.

Por consiguiente, deberíamos entender que el análisis de la obra teatral, es de decir, de la puesta en escena, hace más clara la función de la palabra en estos teatros. No obstante, aunque estos textos nacieron ya encima del escenario, no se excluye la posibilidad de poder ser leídos. Su independencia respecto a la representación es privilegio último del lector.

Débora Pérez Alonso

Universidad de Santiago de Compostela

TIRSO DE MOLINA. *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed. Paola Blanco y Antonio Soberano-Morán. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2005. 130 pp. (ISBN: 1-58510-142-7)

UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir*. Ed. Paola Blanco y Antonio Soberano-Morán. Newburyport, MA: Focus Publishing, 2005. 53 pp. (ISBN: 1-58510-144-3)

Los autores de estos textos han tenido en cuenta un objetivo: ayudar al estudiante de español como segundo idioma a entender obras transcendentales de la literatura. De esta forma, el cometido de estos libros es explicar los aspectos centrales y dar cuenta de la influencia que éstos tuvieron en el periodo en que se escribieron. En ambas ediciones, se incluyen la vida del autor, una explicación detallada de la narrativa a desarrollar y una bibliografía concisa. Dentro de este apartado, se profundiza tanto en el estilo como en la temática, aunque nunca se traen aspectos novedosos, sino más bien se repiten cuestiones muy frecuentadas por los críticos. Además, estas ediciones añaden glosas al pie de página, notas explicativas de cláusulas y expresiones de contenido, que exponen algunos vocablos de ocurrencia limitada en el contexto lingüístico de un estudiante de español.

En la edición del *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, se incluyen datos biográficos de Tirso de Molina, así como una explicación detallada del teatro producido por el dramaturgo, y referencias generales a la comedia del Siglo de Oro. Entre los aspectos que se desarrollan en la introducción destacan aquellos que hacen alusión al contexto teológico de la obra, en concreto, aquel que hace referencia a la Contrarreforma, el problema de la libertad del hombre frente al libre albedrío, etc. También se comenta que la obra gira en torno a la justicia divina, o más concretamente sobre el castigo divino que espera a un hombre de vida disoluta, modelo éste

que se contrapone a la moral austera que preconizaba la Iglesia. Otra idea analizada es el aspecto socio-político que se manifiesta en la crítica acerba a la nobleza, atacando el autor los nobles valores del honor de esta clase social, ya que aquí el honor estamental no implica un comportamiento digno. Esta sección expone el tema del engaño, aspecto capital en las obras del Siglo de Oro y que reaparece en *Don Quijote*, en la novela picaresca y en la pastoril. Por último, se estudian las numerosas versiones del mito del Don Juan, bajo las manos maestras de Molière, Mozart, Byron, Shaw y José Zorrilla.

En la obra *San Manuel Bueno, Mártir* se muestra el autor en toda su trágica lucha: fe, duda, y la continua agonía, es decir, la tragedia de vivir. En esta edición destaca la explicación tan precisa que se da sobre el uso de la metaficción en la obra de Unamuno, haciendo hincapié en la distinción entre novela vivípara y ovípara, o el concepto de "nivola", o la incorporación del autor dentro de su propia creación, y las reflexiones críticas del narrador sobre su propio concepto de la novela. Incluso se perfila aquí el hondo sentir de Don Miguel de Unamuno, el concepto del individualismo, el intelectualismo y la introversión en relación con el concepto de la inmortalidad. Además, se trae a la luz, un aspecto muy trillado por los críticos, el hecho de que los protagonistas masculinos se caracterizan por su debilidad y subordinación a la mujer. También se explican cuestiones muy debatidas por los estudiosos de Unamuno, como es la simbología en la obra de *San Manuel Bueno, Mártir*, en la que los símbolos evocan distintas asociaciones a las que no se les puede asignar un valor fijo.

En general, estas ediciones para estudiantes de español son muy relevantes, ya que gracias a los numerosos comentarios a pie de página, y a las explicaciones suplementarias aportadas por los críticos se facilita la lectura de estas obras. También hay que elogiar lo bien redactadas que están las introducciones, puesto que se tiene en cuenta en todo momento las dificultades lingüísticas por las que pasan estos alumnos a la hora de leer obras tan complejas. En este sentido, el lenguaje utilizado por estos críticos se caracteriza por la claridad y concisión, aspectos éstos fundamentales a la hora de la comprensión del texto. Al mismo tiempo, se huye de la acumulación de datos excesivos, procurando dirigir la atención a lo esencial. Hay que anotar cómo estos textos se completan con una bibliografía seleccionada donde el estudiante podrá encontrar orientación para un trabajo de investigación. Indudablemente, estos libros son un medio efectivo para la enseñanza de la lengua, cultura y literatura española a partir de un quinto o sexto semestre de aprendizaje, fomentando así la difusión de la obra de estos escritores. Por el contenido de estos textos, los críticos Paola Bianco y Antonio Sobejano-Morán cumplen plenamente con su objetivo.

María Luisa Pérez-Bernardo
Universidad de Dallas. EE. UU.

SLIWA, Krzysztof. *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 vols. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2007. 890 pp. (ISBN: 1-58871-116-1; 978-58871-116-8).

Existen varias razones que hacen de Lope de Vega el escritor más documentado de nuestro Siglo de Oro. En primer lugar, la fecunda Vega de Lope produjo un sinnúmero de cartas, testimonios judiciales, dedicatorias de libros, censuras literarias, etc. En segundo lugar, el propio Fénix aludió insistentemente a varios sucesos de su vida en su obra prosística, dramática y, sobre todo, poética, transformando su biografía en una “fábula” conocida por todo Madrid y muy apreciada por sus contemporáneos. Esta obsesión del autor hizo que muchos lectores interpretaran su obra casi exclusivamente como mensajes en clave (*à clef*) que trataban de los escandalosos amores y desamores del escritor. Asimismo, algunas destacadas figuras del hispanismo se han dedicado tradicionalmente a reseñar y explicar esta constante presencia del autor y narrador en la obra de Lope. Tal ha sido el caso desde los críticos positivistas del siglo XIX y comienzos del XX —Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal—, a los estudiosos influidos por el formalismo y la estilística —Dámaso Alonso, Montesiños—, y por el postmodernismo —Antonio Carreño—. Por ello, incluso los nuevos lopistas —Elizabeth Wright, Enrique García-Santo Tomás, Antonio Sánchez Jiménez—, influidos esta vez por los estudios culturales y las nuevas tendencias críticas, han dedicado sus estudios a un tema tan esencial para la obra del Fénix. En tercer lugar, además de los testimonios documentales y literarios, y de sus respectivos análisis, el estatus y fama poética que logró Lope en vida hizo que sus contemporáneos —destacadamente el duque de Sessa— coleccionaran los escritos del poeta, y que los conservaran para la posteridad y, por tanto, nuestro uso. Gracias a la feracidad de Lope, a la insistente literalización de su vida y al coleccionismo de que fueron objeto sus escritos en el siglo XVII, tenemos la fortuna de contar con un abundantísimo caudal de documentos sobre el escritor.

Los dos apretados volúmenes de Krzysztof Sliwa, hispanista polaco conocido por sus contribuciones a la biografía cervantina, emprenden la hercúlea tarea de recopilar esta documentación y presentarla en un libro bien distribuido, accesible y manejable gracias a su ordenación, índices y bibliografía. Sliwa, especializado en este tipo de labor recopilatoria, ya la ha emprendido sobre documentos en torno a Garcilaso, Cervantes, Góngora y Quevedo. Como en los cuatro casos citados, en *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio* Sliwa no ha realizado ningún trabajo de archivo ni presenta documentación inédita. Más bien, en estos volúmenes el autor compila, ordena y regulariza los documentos que sobre la vida de Lope y sus parientes habían ido apareciendo en diversas publicaciones académicas desde comienzos del siglo XX. Así, Sliwa se apoya en fuentes clásicas como el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, de Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, que transcribía y analizaba el proceso legal por libelos difamatorios de los Velázquez contra Lope, que los autores del libro de 1901 hallaron en el archivo

de los Alcaldes de Casa y Corte de Madrid. Asimismo, Sliwa recurre al ingente epistolario del Fénix, que había permanecido en su mayor parte en los archivos de la casa de Sessa, y que ya había sido publicado por Ángel Rosemblat, Agustín González de Amezúa y Mayo y Nicolás Marín. Además de en estos estudios clásicos, Sliwa se apoya en la innumerable serie de artículos individuales que han ido dando a la luz, a través de los años y en incesante goteo, documentos, cartas y referencias sobre Lope que se encontraban ocultas en diferentes archivos españoles y europeos.

El mayor mérito del libro de Sliwa, y su mayor utilidad, consiste en haber seguido pacientemente el rastro de estos documentos, publicados muchas veces en revistas muy difíciles de encontrar. Sliwa transcribe estos textos en orden cronológico, y los acompaña de bibliografía y de un pequeño resumen al estilo de los que ya utilizaron Rosemblat y Amezúa en sus ediciones del epistolario lopesco. Estas herramientas resulta sumamente útiles para el investigador interesado en un tema concreto, que puede hallar lo que busca con relativa rapidez. Igualmente esenciales para la labor del historiador de la literatura del Siglo de Oro resultan los exhaustivos índices que acompañan los volúmenes: el índice de nombres y el de lugares. Se echa tal vez de menos un índice temático, pero sin duda este trabajo habría tornado casi irrealizable la ya ingente labor de Sliwa.

La compilación está ya de por sí limitada, como hemos señalado, a los documentos impresos en el siglo xx, y no intenta aportar testimonios hasta ahora desconocidos. Esta restricción resulta perfectamente comprensible dado el volumen de documentos transcritos, y dada la intención de Sliwa, que pretende elaborar un libro de referencia para investigadores, y no un trabajo que publique textos originales desenterrados de archivos. Dentro de estos parámetros, y dejando de lado algunas inconsistencias de transcripción y las inevitables erratas, Sliwa cumple muy profesionalmente con su cometido. Sin embargo, para evaluar el rigor general de la colección nos hemos centrado en dos años en los que nos consideramos suficientemente avezados –1598 y 1599–, y hemos hallado en la documentación procedente de ellos algunos detalles que, de extenderse al resto del libro, señalarían algunas fallas de Sliwa.

Por ejemplo, Sliwa incluye los textos preliminares de *La Arcadia* –aprobación, suma del privilegio y tasa–, pero no hace lo mismo con los otros libros que publicó Lope en esos años, *La Dragontea* y el *Isidro*. En el caso del *Isidro*, la ausencia resulta especialmente grave, pues la hagiografía de 1599 cuenta entre sus preliminares un intercambio epistolar entre Lope y fray Domingo de Mendoza que Sliwa debería haber incluido en una compilación que tanta importancia presta al epistolario lopesco. Además de estas inconsistencias metodológicas –incluir unos preliminares, pero no otros incluso más importantes–, en el caso de *La Dragontea* Sliwa comete otro error de cierta gravedad. El estudioso incluye muy acertadamente una carta de 1599 del cronista de Indias, Antonio de Herrera, en la que este historiador se queja sobre las pretensiones historiográficas de la epopeya de Lope y ruega al rey se le deniegue al Fénix la licencia para imprimir el libro. Hemos tenido ocasión de traba-

jar sobre este documento en varias ocasiones, y hemos notado por tanto que el texto que transcribe Sliwa difiere del que se encuentra en el Archivo de Indias (tres variantes menores) y, sobre todo, que la referencia bibliográfica que da Sliwa es incorrecta, pues la carta se encuentra en Indiferente 1418, no 141.2.29. Además, Sliwa no publica el documento que se deriva de la carta de Herrera, una consulta del Consejo de Indias de marzo de 1599 que solicita se prohíba y recoja *La Dragontea* (Indiferente 745, R.6, N.227). Puesto que esta consulta ha sido publicada y estudiada ya en diversas ocasiones durante el siglo xx, Sliwa debería haberla incluido en su compilación. Sin duda, estos errores y ausencias arrojan algunas sombras sobre el libro. Por último, y esta vez en relación a los criterios de transcripción del autor, sorprende que Sliwa haya decidido escribir el título de Lope, Frey [sic] Lope de Vega Carpio, con mayúsculas, pese a las indicaciones al respecto de la Real Academia y de los manuales de estilo vigentes.

No obstante, estos pequeños deslices en el contexto de dos volúmenes que suman un total de 890 páginas no oscurecen el rigor general de Sliwa, ni disminuyen la utilidad del libro como herramienta de referencia y de trabajo para los especialistas en la literatura del Siglo de Oro. Además, la aglutinación de la inmensa mayoría de los textos originales conocidos sobre la vida de Lope pinta un vívido retrato del escritor que resultará incluso atractivo para legos interesados en el Siglo de Oro en general. En suma, al difundir, reunir y unificar esta serie de documentos lopescos, Sliwa ha realizado una gran contribución al estudio de la vida y carrera del Fénix. Sin duda, los volúmenes de Sliwa fomentarán investigación sobre estos temas, avivando un interés que ya está despierto en los estudiosos que esperan la edición crítica del *Epistolario* en que está trabajando el erudito Antonio Carreño. Por todas estas razones, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio* debería hallar un lugar de privilegio en cualquier biblioteca, gozando de la compañía de los estudios biográficos sobre el Fénix que tan bien conoce y maneja Sliwa.

Antonio Sánchez Jiménez
Universidad de Amsterdam

ESTÉVEZ, Francisco, ed. *Poetas por sí mismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 229 pp. (ISBN: 978-84-9742-660-2)

La opinión común entre artistas y críticos es que los poetas son los peores intérpretes de su propia obra por las implicaciones autobiográficas que lleva consigo la auto-crítica por lo cual les resulta difícil ganar la suficiente distancia para poder analizar y juzgar su obra con la objetividad e imparcialidad requeridas.

Sin embargo, como nos aclara Cesare Segre en el prólogo de este interesante intento de ofrecer un contra-argumento a la opinión común, “Ninguno conoce mejor que el autor los motivos por los cuales ha escrito; nadie mejor que él sabe en qué materiales culturales se ha basado, y él no puede no tener claro el diseño com-

pleto que ha realizado” (15). Ahora bien, el mismo Segre también hace hincapié en obstáculos que pueden impedir o por lo menos matizar la franqueza con la que un crítico independiente elaboraría su comentario: “Conscientemente o no, un autor no desea poner en evidencia sin matices todo su pensamiento y las alusiones o todas las artimañas de la profesión” (15).

El caso de los poetas reunidos en este libro es un tanto especial ya que los seleccionados no sólo son poetas sino que todos se dedican además a la enseñanza de la literatura y, por tanto, llevan un bagaje profesional e instrumental que les debería capacitar de por sí para la autocrítica. El editor del libro abunda en esta argumentación: “Al originarse un intenso juego dialógico de perspectivas (crítica y poética), la propuesta de análisis en clave de autolectura invita a una participación vital por parte del autor con implicaciones radicalmente más profundas de las de una ya compleja [...] comprensión del texto” (24).

El lector del presente libro tendrá la ocasión de comprobar si los poetas, en este caso los poetas-profesor, son buenos o incluso mejores críticos que sus colegas profesionales. En él se reúnen poemas y comentarios de los dieciséis “más significativos” poetas contemporáneos, según la afirmación del editor (22). Cada selección antológica forzosamente es precaria y hasta cierto punto arbitraria; en este caso uno se pregunta por qué no figura, por citar sólo un ejemplo, Miguel d’Ors entre los seleccionados.

Lógicamente las eventuales críticas que puedan hacerse a las interpretaciones y observaciones de los contribuyentes al libro no pueden dirigirse al editor y antologista que lógicamente no puede responsabilizarse de las opiniones de sus colaboradores. La impresión primera que se saca de la lectura de los comentarios es su llamativa diversidad metodológica; esta diversidad era de esperar en los tiempos que corren y en las circunstancias específicas que concurren en esta publicación. De hecho el libro se convierte también en un abanico de las más variopintas aproximaciones al texto poético como fiel imagen de la praxis de la crítica universitaria actual.

No es este el lugar para analizar las propuestas de cada uno de los poetas. Me limito a algunas observaciones sobre los enfoques más frecuentes. De un modo general, llama la atención la elevada frecuencia de las reflexiones sobre la legitimidad de la autocrítica; unida casi siempre a una especie de pudor ante la intromisión del autor en la íntima vinculación que se presupone entre el texto y sus lectores. “¿Quién soy yo para contradecir al lector?”, se pregunta Jenaro Talens ya en el título de su comentario (200). Abunda en la misma idea Luis Izquierdo al afirmar que “Una vez impreso, el sentido del poema es asunto del lector. Lo que el autor diga igual interfiere con el buen juicio o gusto de aquél” (73).

Abundan los relatos sobre la génesis del poema siempre acompañada de la revelación de implicaciones biográficas. Se viene a confirmar la suposición de Segre que cité al principio. A veces estas interesantes revelaciones resultan muy útiles para la comprensión de los textos pero no deberían sustituir un comentario. Llama igualmente la atención la muy diversa extensión de las contribuciones que oscila entre una página en unas y más de diez en otras. Sin embargo, lo que más sorprende dado

que en estas contribuciones en las que concurren la autoridad del poeta y la competencia del profesor, es una notable incertidumbre acerca de la naturaleza de la poesía a pesar de la aparente seguridad que ostenta la mayoría los autores. ¿Sabrán los lectores a qué atenerse?

Kurt Spang
Universidad de Navarra

GASQUET, Axel. *Oriente al sur: el orientalismo literario argentino, de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 2007. 344 pp. (ISBN: 978-950-23-1590-4)

Axel Gasquet emprende el examen de “un tema en apariencia marginal dentro de la literatura argentina: el orientalismo, la atracción por Oriente, sus culturas y la influencia exótica” (11). La organización, la elección de documentos y el análisis de los mismos está pensada de manera estratégica, para resaltar la gravitación de la materia en la constitución de la literatura y la cultura argentinas: el estudio muestra cómo, en textos capitales de Echeverría, Sarmiento, Wilde o incluso Lugones, la apelación al Oriente, a través de la analogía, sirve para evaluar un estado de la cultura argentina y para proponer modelos alternativos de país.

Desde el título se revela el horizonte teórico que sustenta el desarrollo del libro. La noción de “orientalismo” como representación estereotipada de la cultura oriental en voces como Edward Said, Sarga Moussa o John MacKenzie, por ejemplo. Asimismo, el trabajo se nutre de propuestas de investigación afines a la literatura comparada: los estudios sobre constantes poéticas, temáticas, estilísticas e ideológicas en la literatura de viajes y la imagología.

El plan de trabajo es el siguiente. En la Introducción, Gasquet enuncia su hipótesis de un orientalismo argentino no como mera copia del europeo sino como una adaptación de un modo de pensar “lo otro” y de entenderlo como modelo explicativo de la barbarie americana. El objetivo del trabajo consiste en evaluar la tradición orientalista argentina concebida como un fenómeno constante pero poco evidente. Gasquet incluye textos que van desde la generación del 37 hasta 1940, con el análisis de los escritos orientalistas de Roberto Arlt. Este período es suficientemente abarcador para examinar el despliegue del fenómeno y las variaciones contextuales de la reflexión sobre oriente: en un primer tiempo, con una función claramente ideológica destinada a la definición de un modelo cultural y político; en la medida en que la Argentina adquiere un mayor perfil institucional con la acción de la generación del 80, el pensamiento sobre oriente cobra autonomía y adquiere mayor independencia creativa y potencia evocadora. Estos cambios se relacionan además con la aparición de viajeros argentinos que visitan países orientales. El contacto *in situ* posibilita, en ocasiones, el reencuadre de los conocimientos adquiridos de las lecturas europeas. La amplitud del corpus lleva además a adoptar un modelo monográfico de exposición que sigue el ordenamiento cronológico de los escritos orientalistas.

Aunque es consciente de la vaguedad del concepto, Gasquet incluye en la categoría de orientalismo, todas aquellas culturas “no occidentales” concebidas como lugar de la alteridad radical. Es decir, se trata de una categoría no reducida a un espacio geográfico, sino más amplia que permite analizar la mirada de quienes se definen como occidentales frente a fenómenos culturales diferentes. El trabajo se ciñe a las manifestaciones literarias del orientalismo y, en este contexto, a la incidencia del mismo en la construcción una idea de nación argentina en el siglo XIX.

Asimismo, el autor señala las notas específicas de este orientalismo literario: se trata de un fenómeno tardío, que se da en un país que aspira a organizarse y asegurarse un espacio secundario en el concierto geopolítico mundial de la época. De allí que la apropiación de tesis europeas sea adaptada a un discurso político interno, que busca un modelo de organización civilizado, de corte liberal y, asimismo, a la legitimación de la conquista política y militar sobre los espacios bárbaros de la nación (provincias en manos de caudillos, gauchos, tierras indígenas). En función de este recorte, el estudio del orientalismo argentino toma como fuentes textos de ficción, relatos de viajes, diarios personales, cartas, crónicas, artículos periodísticos, es decir, textos “literarios” en su acepción más amplia.

Este orientalismo argentino abreva en la doble vertiente del europeo. Por una parte, el de corte racionalista, propio de los ideólogos, cuyo arquetipo es *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* (1791) de Volney: para este modelo, Oriente representa la decadencia cultural, el despotismo, el fanatismo religioso y la ignorancia. Por otra, el de inspiración romántica, presente en obras como las de Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo y los románticos españoles, quienes recuperan la dimensión misteriosa y religiosa de la cultura oriental, y vuelven su mirada nostálgica al pasado como forma de rescate de la tradición, frente al empuje ilustrado.

Este recorrido preliminar le permite iniciar el examen de los textos argentinos. En la Primera parte: “Oriente en la pampa: Echeverría, Alberdi y Sarmiento”, Gasquet examina textos de autores capitales de la generación argentina del 37. Esteban Echeverría y Alberdi son los primeros en apropiarse del imaginario y el pensamiento europeo acerca de Oriente y en imbricarlo en el programa de gestación de una poética nativa. Echeverría, a través del juego intertextual, en poemas de *Los consuelos* (1834) como “La Historia” y también en pasajes de *La cautiva*. Alberdi, por su parte, refleja las huellas de Volney en su *Memoria descriptiva de Tucumán* (1834), particularmente en la asociación entre condiciones geográficas y rasgos temperamentales de los tucumanos y en la reflexión acerca del despotismo. A partir de su primer viaje a Europa en 1834 y en obras posteriores como *Peregrinación de Luz del Día* (escrita en 1871 y publicada en 1874) o *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina...* (1852), se advierte un abandono crítico de las tesis de Volney y un reconocimiento de que el modelo del déspota oriental se enquista en Sudamérica en las ciudades y a menudo entre los propios liberales. De esta generación será Domingo Faustino Sarmiento quien, según Gasquet, efectúe la traducción en clave ideológica del orientalismo. Ya en sus escritos periodísticos juve-

niles, Oriente se le presenta como un inmenso laboratorio social y político del cual pueden extraerse lecciones para la organización de América. En su *Facundo*, la apelación al imaginario oriental a través de la analogía funciona como un modelo heurístico para la interpretación del desierto argentino y sus habitantes. Cabe señalar que, al momento de formulación de sus tesis, Sarmiento desconoce tanto el Oriente como el propio territorio argentino y que su fuente principal de datos y de fundamentación de la analogía es *Las Pampas y los Andes. Notas de viaje*, del inglés Francis Bond Head (1826). Con posterioridad, Sarmiento realiza un viaje por Argelia en 1846. Esta experiencia se vuelca en su libro *Viajes por Europa, África y América* (1848). Las impresiones allí vertidas revelan que el viaje le sirve, más que para conocer la realidad oriental, para convalidar sus intuiciones iniciales acerca de las similitudes entre el gaucho y el árabe. La confirmación acerca de la validez de los tópicos orientalistas se adapta así en la escritura sarmientina a una justificación del diagnóstico esbozado y de las políticas internas aplicadas para solucionarlo.

La segunda parte, “Estampas orientales de cosmopolitas, turistas y positivistas”, aborda un conjunto de escritores pertenecientes a la generación del 80, Lucio V. Mansilla, Pastor Servando Obligado y Eduardo F. Wilde. En estos escritores el viaje por Oriente se incorpora como extensión del viaje a Europa ya sea como instancia de formación o por placer turístico. Mansilla, si bien recupera ciertos tópicos presentes en la obra de Sarmiento, se aparta del uso ideológico del imaginario oriental en virtud del cambio de contexto en el que se inscribe su obra. Cosmopolita, sobrino de Juan Manuel de Rosas, de posición acomodada, Mansilla asume como propio el programa institucional liberal. Su visión del Oriente se trasunta en obras como “De Adén a Suez” (1855), sus charlas en *Entre nos. Causeries del jueves* o su melodrama *Atar-Gull*, estrenado en 1864. Oriente se presenta desde una perspectiva subjetivista. Es el decorado, exótico por antonomasia, de sus andanzas personales. Se modela de este modo, reformulando su condición estereotipada, en función de la presentación del propio Mansilla cuya figura cobra entidad a través de la sucesión de anécdotas que refiere. Menos conocido en la actualidad, Pastor S. Obligado gozó de reconocimiento por sus *Tradiciones de Buenos Aires*, escritas a la manera de Ricardo Palma. La mirada hacia el Levante de Obligado se expresa en *Viaje á Oriente (de Buenos Aires á Jerusalem)* (1873). El volumen resume una experiencia de viaje por Tierra Santa (1871-1872). Obligado representa un cambio notable con respecto a sus predecesores. Adopta una actitud crítica con respecto a la herencia del orientalismo europeo, limitando los alcances de sus analogías entre el Levante y América. Aunque se define como occidental, civilizado y defensor de la modernización, reconoce las bellezas de los países que visita en sus paisajes, las ruinas, la gente sencilla, la herencia espiritual. Para cerrar este capítulo, Gasquet analiza textos de Eduardo F. Wilde. Aunque su obra literaria es más acotada, Wilde es una figura capital de la cultura argentina del 80 por su labor como médico sanitarista, por su lucha contra los sectores católicos en la promulgación de la ley 1420 de enseñanza laica y su defensa del matrimonio civil. Los textos en los que manifiesta sus impre-

siones orientales son básicamente *Viajes y observaciones* (1892) y *Por mares y por tierras* (1899). El estudio de estos volúmenes muestra que la visión de Oriente de Wilde se polariza: la zona norte de África y el Maghreb presentan los signos de una modernización colonial inestable, ya que se ha realizado a partir de aportes europeos externos y no ha sabido penetrar en factores dinamizadores internos. Las colonias inglesas (India, Ceilán y China) presentan un estatuto indefinido, con su cuota de exotismo y cierta condición cultural impenetrable desde el horizonte cultural del observador. El Japón de los Meiji, por el contrario representa el polo positivo de la serie: es un modelo de sociedad que podría ser imitado por la Argentina. Haría posible apartarse de los modelos de organización europeos por su capacidad para modernizarse sin perder su identidad tradicional. Para Wilde el Japón constituye un ideal a la vez estético y político.

La tercera parte, “Espejismos del oriente” abarca escritura modernista de Leopoldo Lugones y Jorge Max Rhode y la visión de Roberto Arlt. Gasquet efectúa un deslinde inicial sobre la significación del tema oriental para el modernismo hispanoamericano: frente a las tendencias interpretativas que reducen su presencia al afán de evasión, prefiere considerarlo como una mirada genuina y original, con cierta distancia crítica frente al orientalismo europeo, aunque no totalmente desprovista de clisés ni ambigüedades. Así se presentaría en obras paradigmáticas de Juan José Tablada o Enrique Gómez Carrillo, por ejemplo. La producción de tema oriental de Lugones es menor aunque representativa de esta nueva mirada. Lugones nunca conoció el Oriente. Motivos o temas orientales se presentan desperdigados en poemas como “En color exótico” de *Los crepúsculos del jardín*, “El hombre-orquesta y el turco” de *Poemas solariegos*, o “La perla”, “El beso”, la serie “Las tres kasidas” de *Romancero*, por ejemplo. En estos y otros textos, la visión de lugoniana reproduce básicamente los clisés tradicionales acerca del oriente. Su interpretación es más ambiciosa en textos críticos como el “Discurso preliminar” a *Belkiss, la reina de Saba...* (1894) drama narrativo de Eugenio de Castro, sus comentarios a *Las mil y una noches* o a la poesía de Omar Khayyam. En este conjunto de trabajos, Lugones despliega la representación de Oriente como espacio del desborde imaginario, el escenario propicio para el triunfo de la imaginación y de lo fantástico. Su capital de cultural es capaz de elevar al hombre sobre las miserias a las que está sometido. El rescate se realiza desde un horizonte esteticista. En este mismo horizonte de interpretación se ubican los escritos de viaje de Jorge Max Rhode, ideológicamente emparentado con la generación del 80 pero estéticamente alineado en la poética modernista. Viajero incansable, deja una multitud de escritos de temática oriental. En el estudio, Gasquet destaca *La senda del palmero* (1928), *Viaje al Japón* (1932) y *Oriente* (1933). El primero nos ofrece su visión idealizada de Medio Oriente y de los paisajes de Tierra Santa. El carácter de peregrinación del viaje hace que Jorge Max Rhode se abstraiga de la realidad que observa —a la que considera enteramente decadente— y realice una conversión espiritual del paisaje natural y cultural en función de su relación con el mundo bíblico. En lo que se refiere al Japón, rescata la

visión del oriente como fuente de sabiduría y espiritualidad, frente a un occidente que se ha vuelto materialista. Pero al mismo tiempo, rechaza los signos de modernidad que observa en el Japón. Nostálgica del pasado, su mirada intenta rescatar por sobre estas manifestaciones, los rasgos que remiten a la cultura tradicional. El recorrido por el orientalismo argentino concluye con el examen de la obra de Roberto Arlt. Gasquet examina escritos periodísticos como la serie de *Aguafuertes españolas* (1936) dedicadas a Marruecos y sus alrededores, el drama *África* (1938) y un conjunto de cuentos de ambientación oriental y africana de *El criador de gorilas* (1941) y otros aparecidos en revistas como *El Hogar* y *Mundo Argentino*. En estas obras predomina el uso de los clisés orientalistas tradicionales. Sin embargo, es posible advertir de acuerdo con Gasquet, una diferencia entre los textos de carácter ficcional y las crónicas. En los primeros, la visión es decididamente estereotipada. Personajes y escenarios prototípicos orientales se amoldan a la configuración general de la obra de ficción y adquieren en ella un valor estrictamente funcional. Con todo, Gasquet atribuye a Arlt el mérito de instalar en la literatura argentina el motivo oriental como fuente generadora de ficciones. Por el contrario, en las *Aguafuertes...*, hay una visión crítica de la sociedad marroquí. Si bien Arlt descrea de los modelos de modernización europeos, concibe a la modernidad y a la vida urbana —que cuestiona en novelas como *El juguete rabioso*, *Los siete locos* o *Los lanzallamas*— como un posible refugio frente a la privación social, económica y política que observa en Marruecos.

En la “Conclusión general” Gasquet señala que, aunque tardío y subsidiario del modelo europeo, el orientalismo argentino presenta matices diferenciales que dependen de su falta de una disposición de conquista y de una tendencia progresiva a distanciarse críticamente de tal modelo. La lectura de textos como los de Eduardo Wilde, Pastor S. Obligado o Jorge Max Rhode, manifiesta un interés genuino por el Oriente. Por otra parte, la presencia de esta temática como recurso para pensar un modelo de país permite, de acuerdo con Gasquet, “resquebrajar la bipolaridad tradicional —el diálogo entre el viejo y el nuevo mundo— en los estudios culturales hispanoamericanos” y permite comprender que en la configuración de una idea de cultura, de nación y de una poética, otros horizontes entran en juego. Por último, el autor destaca la posibilidad de ensanchamiento del estudio en el examen de obras de autores no incluidos en el libro. Entre otros, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Manuel Mujica Láinez, H. A. Murena, vinculados al grupo *Sur*, o aquellos que receptan el impacto de la revolución comunista china como Juan L. Ortiz o Bernardo Kordon, o incluso escritores más actuales como Luisa Futoransky, Alerto Laiseca, Martín Caparrós o César Aira. En la sección “Anexos”, Gasquet reproduce textos de difícil acceso: “De Adén a Suez” de Lucio V. Mansilla y el “Discurso preliminar” a *Belkiss* de Eugenio de Castro.

Entre los méritos de este trayecto orientalista cabe destacar los siguientes: la reconstrucción y el estudio de un corpus no demasiado transitado, al menos del modo sistemático en que lo realiza el volumen, señalando además su relevancia en lo que hace a la configuración de la literatura y la cultura argentinas; el carácter

orgánico que examina los textos en el marco de la producción total de los autores escogidos y en la correlación cronológica que se establece en la serie. El volumen manifiesta claridad conceptual y un encomiable esfuerzo de adaptación del arsenal teórico-metodológico para lograr una lectura amable.

Axel Gasquet es doctor por la Universidad de Paris x-Nanterre y profesor titular de la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand.

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo-CONICET